	RITMO	MELODIA	INTERVALOS	ARMONIA
1	Pulso, acento y compás			
2	La negra	Sonidos agudos y graves		
3	La blanca y la redonda	Tónica y dominante		
4	Corcheas de a dos	La escala mayor		
5	Corchea sola	1°, 3° y 5° sonidos		
6	Compás compuesto			
7	Silencios en compás compuesto	6° sonido	3ª menor	
8	Síncopa en compás simple	2° sonido	3ª Mayor	
9		Escala pentatónica menor	4ª justa	Tónica y Dominante
10	Síncopa en compás compuesto	4° sonido	5ª justa	Subdominante
11	Semicorcheas en compás simple	7° sonido	Tono y semitono	Acordes reemplazantes
12	Semicorcheas en compás compuesto	Modos antiguos	6ª menor	
13	Síncopas de semicorchea	Escala menor	6ª Mayor	Armonía del modo menor
14	Fusa y semifusa	Tonalidades	7ª menor	Relación Mayor/ menor
15	Valores irregulares. Adornos	Fa Mayor/Re menor	7ª Mayor	Intervalos armónicos
16	Indicaciones de articulación, velocidad y dinámica	Sol Mayor/Mi menor	4ª aumentada	Dominantes auxiliares
17	Blanca y corchea por tiempo	Melodía con texto	Octava, intervalos aum. y disminuidos	
18	Otros compases. Ritmos sin compás	Otras tonalidades	Transporte	Modulaciones
19		Claves de Do		Lectura a varias voces

maría del carmen aguilar

método para leer y escribir música

a partir de la percepción

Tapa: Cacho Monasterio
Ilustraciones, partituras y armado de originales: María Inés Aguilar
AW · Aguilar-Witis · Diseño Gráfico · mineaguilar@gmail.com

1ª Edición Piscis (14ª edición): agosto de 2012
Ediciones anteriores:
2ª edición en un volumen: enero de 2007 (11ª), 1a reimpresión: febrero de 2009 (12ª),
2ª reimpresión: enero de 2011 (13ª)
1ª edición en un volumen: marzo de 2004 (10ª)
Edición en dos volúmenes: septiembre de 2002 (9ª)
Ediciones en 5 volúmenes:
8ª edición: octubre de 2000
7ª edición: abril de 1997
6ª edición: febrero de 1994
5ª edición: marzo de 1991
4ª edición: mayo de 1987
3ª edición: junio de 1985
2ª edición: febrero de 1983
1ª edición: noviembre de 1978

© 2007 María del Carmen Aguilar
Website: www.mariaguilar.com

Aguilar, María del Carmen
Método para leer y escribir música : a partir de la percepción / María del Carmen Aguilar; con prólogo de Carlos López Puccio. - 1a ed. - Buenos Aires : Piscis, 2012.
432 p. ; 26x19 cm.

ISBN 978-987-28342-0-3

1. Enseñanza de Música. I. López Puccio, Carlos, prolog. II. Título.
CDD 780.7

Hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en Argentina. Printed in Argentina
Prohibida su reproducción total o parcial
por cualquier medio gráfico o electrónico
sin autorización expresa de la autora

a gabriela y diego

PROLOGO

Las normas usuales de enseñanza de la Música en las últimas centurias suelen omitir obstinadamente una materia referida a la lectura y escritura musical; un cuerpo metodológico que habilite al estudiante en el sano, elemental e indispensable ejercicio de leer y escribir... música.

Tal carencia ha comenzado a ser subsanada en las últimas décadas aunque con la disparidad de criterios, las irregularidades y los tropiezos ya no sólo propios de la enseñanza artística en general sino también de los de toda disciplina que comienza a ser impartida. En rigor de verdad no se trata de una materia absolutamente nueva dado que la enseñanza de la lectura cantada fue tema de preocupación durante muchos siglos ya desde las épocas de Guido d'Arezzo y San Odón de Cluny.

Con el apogeo de la música instrumental con curva creciente desde el Barroco hasta nuestros días, saber música ha pasado a ser vulgarmente casi sinónimo de ***ejecutar un instrumento leyendo de una partitura****. Esta concepción, aplicada a la enseñanza, da como resultado el camino, ahora clásico, del aprendizaje musical. En éste se presenta al alumno el sistema de notación como un conjunto de signos que condicionan un hecho físico –apretar determinada tecla o poner el dedo en tal lugar– antes que un hecho musical. El camino lógico se revierte aquí ya que es el instrumento el que produce la música, que será oportunamente escuchada por el propio intérprete.*

Con esta sucesión el alumno no adquiere sino muy lentamente, en los casos en los que tal cosa ocurre, la posibilidad de imaginar el fenómeno musical antes de su producción real por el instrumento. La mayoría de las veces los músicos formados de esta manera son incapaces por muchos años, cuando no de por vida, de leer cantando o ***imaginando*** *una melodía y mucho menos de anotar otra conocida o "inventada".*

En los métodos tradicionales de enseñanza musical, de inspiración ochocentista, por el entorno instrumental en el que fueron originados, se atiende con especial cuidado lo que concierne a la lectura de duraciones –aspecto que aún el músico formado en escuelas mecanicistas debe conocer para una correcta lectura instrumental– y se relega a una casi formal e incomprensible explicación lo referido a la altura del sonido. Por ello un intérprete formado de esta manera será tal vez capaz de "solfear rítmicamente" un obra de Schönberg o Stravinsky pero incapaz de "leer cantando" el ***Arroz con Leche****.*

Resulta a todas luces innecesario discutir qué es más "saber música": si la posibilidad de producirla apretando "botones" o la de leerla, imaginarla, cantarla o anotarla.

Estamos aquí, y me honro de ocupar fugazmente sus páginas, ante una obra sin duda destinada a ocupar un primerísimo lugar en el campo de la pedagogía musical primaria. MARIA DEL CARMEN AGUILAR, cuyo trabajo con grupos he seguido a lo largo de muchos años con admiración y respeto, vierte aquí con el orden, la concisión y la profundidad que son características de su labor, esa inteligente metodología que ha sabido extraer de la articulación dialéctica de su propuesta teórica con la experiencia. De resultas de este origen de raigambre práctica, de quien ha aprendido de las limitaciones ajenas y aún de las propias, la autora no pontifica, simplemente enseña con una humildad que muchas veces se añora en los tratados con los cuales estudiamos los músicos de nuestra generación. Se vale para ello, reproduciendo en alguna medida el trato personal con el alumno, de un estilo afable, coloquial, por momentos campechano que allana el acercamiento del lector. Esta primera diferencia con los tratados tradicionales no es, con mucho, la más importante. En efecto, a mi modo de ver, otros dos son los elementos que hacen de esta obra un producto con pocos precedentes en la literatura pedagógica musical: la claridad de objetivos y la metodología. Del objetivo esencial del libro podríamos hacer la siguiente presentación sintética: se trata de ***capacitar al adulto normal (sin problemas auditivos graves), aún al carente de conocimientos musicales previos, para leer y escribir música valiéndose exclusivamente de su voz o tan sólo de su imaginación.*** *Conozco muchos músicos profesionales, aún cantantes, que no saben hacerlo. En mi opinión ningún músico puede superar cierto límite como intérprete o aspirar a desempeñarse cabalmente en rubros como Dirección o Composición sin esta simple habilidad por cuya carencia se dificultan enormemente los estudios superiores de técnica musical (léase "Armonía", "Contrapunto", etc.).*

Con respecto a la metodología, y este es el segundo gran acierto, el objetivo se logra con utilización del inmenso bagaje de ***conocimiento*** *musical que cualquier adulto posee, aún cuando no se trate de conocimiento organizado ni conceptual, y la tarea ciclópea aquí realizada consiste en ayudarle a sistematizarlo,* ***a dar nombre y función a todas esas cosas que no sabe que sabe****. Por si todo esto fuera poco resulta notable cómo no se pierde nunca de vista el sentido, por cierto más elevado, que con la tarea se propone: hacer y comprender la música más y mejor.*

No vacilo en afirmar, a despecho de las posibles opiniones en contra, que un adulto que desea una auténtica aproximación a la música debe intentar cuanto antes dominar el sistema de notación tradicional. Este no es, como alguna vez se ha pretendido, un mero accesorio del artista que le permite tan sólo "fijar" su obra sino un medio de objetivar el fenómeno sonoro, de pensar más económicamente en el evanescente mundo de los sonidos. Occidente no hubiera conocido las excelsas cimas del arte polifónico sin las normas notacionales de Guido y de Franco, de la misma manera que el cálculo infinitesimal no hubiera podido jamás ser desarrollado si los matemáticos europeos no hubieran atinado a reemplazar el ineficaz sistema de numeración romano por el arábigo.

Carlos López Puccio
Octubre de 1978

presentación

... que el que se larga a los gritos
no escucha su propio canto

atahualpa yupanqui

PRESENTACION

Este método se originó a partir de las necesidades que, a lo largo de mi tarea docente, encontré en mis diversos grupos de alumnos:

- cantantes de coro que necesitan aprender a leer música en relación con la armonía;

- integrantes de conjuntos de música popular que crean sus propias canciones o arreglos y necesitan aprender a escribirlos;

- jóvenes instrumentistas que han desarrollado el aspecto técnico de su instrumento sin desarrollar a la par la percepción auditiva;

- estudiantes de canto que no encuentran en el solfeo tradicional la solución para su necesidad de lectura entonada a primera vista;

- personas que hacen música "de oído" y que paralelamente han estudiado algunos temas teóricos por métodos tradicionales, que necesitan integrar esos conocimientos con la práctica.

Dichas necesidades, a primera vista dispares, hicieron explícita una gran carencia: la de un método de enseñanza que, partiendo de la música viva, la estudie estructuralmente desde la audición, para luego referir a esa estructura los símbolos utilizados para la escritura y los elementos de la teoría de la música.

Tanto el cantante como el instrumentista o el creador necesitan adquirir el manejo del lenguaje escrito en estrecha relación con la comprensión auditiva e intelectual de la música que forma su entorno sonoro o que ellos mismos producen. Si se altera el orden natural del aprendizaje, los símbolos de escritura pasan a tener valor por sí mismos y no sirven para transcribir vivencias musicales, ya que no ha sido desarrollada la percepción auditiva necesaria para comprenderlos y utilizarlos. La actividad musical sigue entonces por dos caminos separados: por un lado, el camino activo, la práctica musical, y por el otro, las especulaciones teóricas y el "solfeo", que tienen muy poco en común con la música viva.

El desaliento y la frustración que tantos jóvenes músicos sienten ante la imposibilidad de integrar sus vivencias con los conocimientos musicales me ha animado a presentar en forma de libro el presente método, desarrollado, experimentado y perfeccionado a lo largo de mi práctica docente.

María del Carmen Aguilar
Buenos Aires, Octubre de 1978

Han pasado 25 años desde la aparición de este método y he tenido el placer de comprobar que muchos alumnos con los que lo apliqué se transformaron en excelentes músicos. También ofrecí numerosos cursos para docentes y he visto positivos cambios en algunas instituciones en las que ellos trabajan, aunque, en general, poco ha cambiado en la enseñanza oficial de la lectoescritura musical. Los conceptos expresados más arriba todavía siguen vigentes, y todo ello me dio ánimo para emprender la ciclópea tarea de reeditar este libro digitalizando su contenido. He aprovechado esta oportunidad para revisar a fondo los conceptos y explicaciones –modificando ligeramente el texto– sin abandonar el planteo general, el orden de los temas y los ejemplos musicales.

Para ello he contado con el talento y la paciencia de María Inés Aguilar, mi hermana, que digitalizó las partituras y diagramó esta edición, y con el estímulo constante de mis alumnos –que me obligan a mantenerme alerta– y de mis amigos y colegas que han aportado sus observaciones y comentarios. A todos ellos, muchas gracias.

Buenos Aires, Diciembre de 2003

FUNDAMENTOS DEL METODO

Este método toma como punto de partida ciertas ideas básicas referidas a los siguientes temas:
1- Materia prima con la que se cuenta para la enseñanza de la lectura musical;
2- Objetivo implícito en la enseñanza;
3- Metodología general;
4- Proceso didáctico.

1- Materia prima

La persona que quiere aprender a leer música trae de la vida cotidiana una experiencia musical que se debe capitalizar.

Es habitual entre gran número de profesores de música la tendencia a pensar que los alumnos tienen su primer contacto con la música en el momento de comenzar sus estudios, olvidando o menospreciando todo el contexto sonoro que los rodea y que constituye su experiencia previa y su marco de referencia. También suelen suponer que no hay actividad musical posible sin conocimientos de lectura, invirtiendo así el orden natural del aprendizaje: tratan de "construir" la música a partir de ciertos elementos disgregados (figuras rítmicas, relación de valores, notas, reglas teóricas, etc.) en lugar de guiar al alumno en la exploración conciente del hecho musical, extrayendo y ordenando sus elementos sin dejar de percibir su totalidad.

Ninguna persona llega al aprendizaje musical completamente virgen de experiencias en ese campo: todo el mundo ha oído y cantado rondas infantiles, canciones patrióticas, estribillos de fútbol, folklore, jazz, rock, canciones religiosas, "jingles", etc. Este repertorio básico que, con mayor o menor especialización es patrimonio de todos, brinda al profesor una riquísima fuente de problemas teórico-prácticos a resolver (ritmo, melodia, armonía, cuestiones teóricas, interpretación) y constituye para el alumno correctamente guiado un estímulo para sus inquietudes, ya que le despierta la necesidad de afinar su percepción y aprender la teoría necesaria para comprender más profundamente la música.

A partir de esta premisa he planteado la lectura melódica a partir de la tonalidad: es tonal prácticamente toda la música que forma nuestro entorno cultural cotidiano y que se absorbe tanto por tradición oral como por los medios de comunicación. Cualquier persona afinada es capaz de cantar correctamente una escala mayor, aunque no tenga claro qué relación tiene ésta con la música cotidiana. Se trata entonces de tomar esa música como punto de partida y comprender a fondo la estructura de la tonalidad, con todas sus implicaciones armónicas, distinguiendo y ordenando sus elementos. También a partir de esta premisa, propongo el aprendizaje del ritmo a partir del compás, ya que la música basada en compases dominó y aún domina el panorama musical occidental.

El conocimiento estructural de la música no debe ni puede ser teórico: una teoría desligada de la práctica que la hace necesaria es completamente inútil y se olvida rápidamente. Por eso insisto en partir de la música ya practicada por los alumnos, si bien esto quizá obligue al profesor a tomar contacto con expresiones de la música popular que quizá no conocía a fondo o apreciaba hasta el momento.

Puede suceder que los alumnos no conozcan ciertos géneros musicales que el profesor considera imprescindibles para la presentación de determinado tema. En este caso, nada mejor que presentarla auditivamente –"en vivo" o grabada– y estimular la actividad mediante el aprendizaje de canciones, la improvisación de ritmos o melodías, etc. Aunque pueda parecer una pérdida de tiempo, las clases dedicadas a esta práctica previa a la presentación de un tema redundarán en amplios beneficios, ya que se habrá generado en los alumnos la necesidad de un nuevo conocimiento (sólo se aprende lo que se necesita) y se habrá ampliado para ellos el espectro musical conocido.

Ninguna manifestación musical es despreciable. Hasta en un simple estribillo futbolístico o en una canción mal fraseada se puede encontrar un elemento digno de ser comentado con los alumnos, aprovechable como fuente de aprendizaje. El profesor que se mantenga alerta y se ejercite en esta búsqueda enriquecerá enormemente su percepción musical y conseguirá transmitir esta actitud alerta a sus alumnos, despertando en ellos una mejor comprensión del mundo sonoro que los rodea.

2- Objetivo implícito

Dar al alumno la posibilidad de ampliar su horizonte musical mediante elementos técnicos adecuados.

La lectoescritura musical es una herramienta que permite acercarse a las creaciones musicales de otras personas y objetivar y dar a conocer las propias. Entendida como tal, debe ser tan perfecta como lo requieran las obras a ser conocidas o anotadas.

La lectura tonal no es suficiente para el conocimiento de ciertos lenguajes contemporáneos; por ello, una parte de este libro está dedicado a la lectura y composición en base a intervalos considerados desde un punto de vista atonal, buscando trascender el apego a las sensaciones tonales que nuestra rutina cultural produce. En el aspecto rítmico, tampoco es suficiente con una lectura puramente métrica, ya que tanto la música contemporánea como la pre-barroca requieren de la liberación del compás; por eso planteo el trabajo sobre compases cambiantes y ritmos sin compás.

Por otra parte el alumno que quiera leer partituras de orquesta tendrá que realizar transportes a primera vista. El entrenamiento en transporte, así como la lectura en claves de Do puede ser interesante y ameno siempre que el alumno lo sienta necesario. Por ello, estos temas son presentados en estrecha relación con su uso, presente o futuro (nada es más estéril y desmoralizador que un aprendizaje de algo que no se sabe para qué sirve). En el convencimiento de estar adquiriendo una herramienta útil, que permitirá ampliar el horizonte de la música conocida, el alumno encuentra el estímulo necesario para encarar estos temas con espíritu de búsqueda y conciencia profesional.

3- Metodología general

Para lograr una correcta lectura y escritura es imprescindible comenzar por percibir auditiva e intelectualmente las estructuras básicas, rítmica, melódica y armónica de la música.

Para el "analfabeto musical" el universo musical es auditivo y, por lo tanto, unificado. Percibe la música como una unidad global en la que están presentes –y no son separables– todos los elementos rítmicos, melódicos y expresivos. Quizá dirá, por ejemplo, "la letra es bonita" o "tiene mucho ritmo", pero no podrá diferenciar claramente la letra bonita de la hermosa melodía que le sirve de apoyo o de la bella voz del cantante, o de la manera que tiene éste de cantar, así como no podrá aclarar si el "mucho ritmo" proviene de la buena orquestación, o del swing del baterista, o de la melodía especialmente sincopada. También dirá "no puedo cantar esta canción porque es muy aguda", desconociendo que se puede aislar la melodía de la tonalidad en que fue escuchada, o "aquí la melodía baja", siendo que lo que sucede es que cambia el acorde de acompañamiento.

Su actitud ante el hecho musical es similar a la del analfabeto ante la palabra hablada: el hecho sonoro es un transmisor de emociones que se desarrolla a lo largo del tiempo (sólo existe mientras se lo produce y se lo escucha), cuya unidad expresiva es la frase significativa. No concibe ni imagina la posibilidad de transmitir este hecho sonoro por medios no sonoros, ni de seccionar esta totalidad significativa y expresiva en elementos despojados de expresividad, como son los símbolos convencionales de escritura, relacionados exclusivamente con el aspecto fónico de la frase.

Leer y escribir música significa realizar el pasaje de este campo auditivo a un campo en el que el aspecto visual toma gran importancia. Si el pasaje no es correctamente guiado, este aspecto visual puede llegar a perjudicar o deformar la "actitud auditiva" básica, haciendo prevalecer la convención esquemática sobre la musicalidad.

La enseñanza de la lectura de palabras, aunque introduce el elemento discreto (la letra como representación del fonema) en el hecho sonoro continuo, no llega a perjudicar la captación de la frase: con suficiente práctica, el lector reconstruye la totalidad significativa y expresiva a partir de los elementos de escritura. En la enseñanza de la lectura musical se descuida enormemente la relación entre el símbolo de escritura y su correlato sonoro-expresivo: se tiende a suplantar el hecho musical por la escritura musical (o sea, el objeto por la herramienta) conduciendo al alumno a confundir "escritura" con "música".

Los sistemas de enseñanza que toman como punto de partida la enumeración de elementos (figuras rítmicas, notas, tipos de acordes) introducen en el alumno esa percepción distorsionada del hecho musical: sugieren que las figuras, las notas y los acordes tienen una existencia independiente de todo hecho musical y que la música se construye por la simple yuxtaposición de esos elementos, siguiendo determinadas reglas que también existen por sí mismas. Esta distorsión lleva, por ejemplo, a llamar "notas" a los sonidos aunque no pertenezcan a contexto tonal alguno, al solfeo "leído", machacado y golpeado, que no tiene relación con ninguna experiencia musical, a los ejercicios de ritmo que consisten en "rellenar" compases sin noción de fraseo, a los trabajos de armonía realizados automáticamente en el papel siguiendo las reglas, sin oír las sensaciones que producen los enlaces de acordes (y mucho menos los fraseos musicales que se desarrollan sobre esos enlaces), etc. El alumno educado según estos métodos no logra –ni cree que sea posible– escribir de corrido una canción que escucha o imagina, ni leer a primera vista una partitura con noción de fraseo y musicalidad.

El aprendizaje de la lectura y escritura debe encarar, en primer lugar, la discriminación de las diferentes categorías de elementos musicales: elementos rítmicos, melódico-armónicos, tímbricos, expresivos, etc.

Esta discriminación debe ser auditiva, ya que se parte del campo auditivo, para llegar a su comprensión intelectual de cada elemento y a la adquisición de los símbolos convencionales que se usan para denominarlo y representarlo. Se pasa así del campo auditivo al visual. Si se tiene presente el correlato auditivo de los símbolos visuales, cuando se llega nuevamente al plano auditivo-activo, la interpretación se enriquecerá con los datos que puede aportar la intelectualización, sin que ésta paralice o deforme la actitud expresiva.

La discriminación de elementos necesita apoyarse en la comprensión de las estructuras básicas que organizan la música (en nuestra cultura, la estructura melódico-armónica de la tonalidad y la estructura rítmica del compás), para luego referir a esas estructuras todos los elementos melódicos, rítmicos y armónicos necesarios para una correcta transcripción del hecho musical.

La expresividad y el fraseo constituyen el nexo permanente entre los campos visual y auditivo; la ejercitación solamente tendrá sentido si es planteada como una recreación más conciente de un hecho musical, y ningún hecho musical puede prescindir del contenido expresivo.

4- Proceso didáctico

Se trata de lograr una lectura musical a primera vista, tan fluida como la lectura de palabras y con el mismo tipo de comprensión y una escritura igualmente fluida. Por lo tanto:

a) el alumno debe aprender a leer y anotar MUSICA y no series de notas y figuras rítmicas;

b) el proceso que lleva a la lectoescritura debe ser, a la vez, de entrenamiento del oído;

c) la composición debe ocupar un espacio importante en el aprendizaje, ya que permite al alumno combinar creativa y expresivamente todos los elementos técnicos estudiados;

d) la comprensión de la técnica del propio aprendizaje es una importante herramienta que el alumno puede aprovechar, no sólo durante el curso, sino también después de terminado éste, para continuar practicando y aprendiendo.

En la lectura de textos el ojo procede por saltos. Pasada la etapa de alfabetización en la que es necesario descifrar letra por letra para luego encontrar sentido a la palabra o frase, se llega a la lectura por frases significativas, apoyada en los signos de puntuación y en el sentido del texto.

En este método, se busca desarrollar una lectura musical equivalente a la lectura de palabras. Por ello, el alumno desde el primer día ejercita la visión de frases completas, apoyándose en la comprensión de las estructuras rítmicas, melódicas y armónicas. Así logra una lectura fluida, en la que está siempre presente el sentido de la frase musical (única forma, por otra parte, de leer a primera vista comprendiendo totalmente lo que se está leyendo), que va más allá del desciframiento y del golpeteo monótono del "solfeo" tradicional.

La lectura armónica, en la que el alumno debe relacionar su parte con otras partes armónicas y/o con los acordes subyacentes implícitos en la línea melódica, desarrolla una habilidad que todo buen músico debe dominar. Tanto cantantes como instrumentistas la necesitan, ya que los primeros suelen no comprender el sentido armónico de lo que leen y los segundos, tienden a concentrar su agudeza auditiva en la destreza manual con el instrumento, pero tienen dificultades para asentar lo que tocan sobre la base armónica o para tararear una sencilla melodía escrita. Este tipo de lectura armónica necesita un gran entrenamiento auditivo; se retoma aquí el antiguo concepto educativo de que todo aspirante a músico debe aprender a cantar en coro, para producir músicos integrales, con su sensibilidad y aptitudes bien desarrolladas.

La improvisación y la composición juegan un importante rol en el proceso. Al igual que en el aprendizaje de idiomas, el alumno sólo está seguro de dominar la técnica cuando puede decir algo propio con los elementos que ha estudiado. Allí integra estos elementos con sus propias vivencias personales, su propio estilo y sus necesidades expresivas y finalmente los hace suyos.

Este tipo de educación requiere que el profesor conozca los procesos internos por los cuales el alumno aprende y los explicite permanentemente durante el proceso de enseñanza. El profesor que tiene claros estos procesos dispone de una importante fuente de recursos didácticos. Y si logra que los alumnos tomen conciencia de ellos, les ofrece la posibilidad de un autoconocimiento altamente educativo que les facilitará sus futuros estudios. Este trabajo en conjunto permite además establecer una relación maestro-alumno más clara y saludable, que elimina una dependencia malsana que sólo sirve de freno para el alumno y ningún bien aporta a la salud mental del profesor. Nada hay más gratificante que el alumno aprenda a desenvolverse solo y encuentre sus propios caminos en el crecimiento intelectual y la tarea creativa.

NOTA PARA MAESTROS DE MUSICA

La característica principal que diferencia este método de los métodos tradicionales de enseñanza de teoría y solfeo es el punto de partida: en lugar de enumerar símbolos de escritura y considerar que la música se construye por su simple yuxtaposición, aquí se parte de la audición y ejecución de música. Utilizando técnicas apropiadas para desarrollar la percepción auditiva, se llega a la comprensión intelectual de las grandes estructuras que organizan la música, se ordenan dentro de ellas los elementos teóricos y los símbolos de escritura –cuidando que nunca se pierda el correlato sonoro de cada elemento– y se plantea una ejercitación que produzca un resultado musicalmente aceptable y expresivo.

Todos los aspectos de la tarea (audición, lectura, escritura, composición, intelectualización) están íntimamente relacionados. Por ello, el estudio de todos los temas está planteado en forma paralela. En cada capítulo se parte de una ejercitación auditiva y se extrae un elemento musical para su percepción, análisis y ejercitación:

- **la etapa perceptiva** parte de la música viva, conocida o practicada por el alumno.
- **el análisis** ubica el nuevo elemento dentro de la estructura básica que organiza la música e incorpora de a poco los datos teóricos, acústicos, históricos, etc. necesarios para su mejor comprensión.
- **la ejercitación** consiste en la lectura de frases rítmicas y melodías, que aprovechan el material estudiado anteriormente e incorporan en forma gradual el nuevo elemento. La escritura de canciones conocidas, los dictados y la invención de frases rítmicas y melódicas y su anotación, complementan el trabajo, cubriendo toda la gama de posibilidades de incorporación auditiva e intelectual del nuevo tema.

He planteado este método separando los diferentes aspectos que constituyen el fenómeno musical: el ritmo, la melodía tonal, la armonía correspondiente y la melodía atonal (intervalos). La sola discriminación de estos aspectos es un excelente ejercicio de percepción absolutamente necesario para lograr una correcta lectura y escritura. Sin embargo, el plan de estudios contempla la necesidad de trabajar en paralelo con estos aspectos, para que cada uno apoye y refuerce la comprensión de los demás.

El material musical

Como se observará a lo largo de este libro, en cada capítulo aparecen ejemplos de canciones, tanto en la presentación del tema como en la ejercitación posterior. Esas canciones son muy conocidas en mi medio, pero no son las únicas que se pueden usar.

Muchas veces, a lo largo de los años, se me ha pedido que publique grabaciones de las canciones que aquí se enumeran y siempre me he negado, porque considero indispensable que cada profesor recolecte y ordene el material musical con el que trabajará, buscando entre la música que conoce y disfruta y entre la que realmente forma el entorno sonoro de sus alumnos. Esta recolección y clasificación del material es imprescindible para una correcta utilización de este método, ya que le plantea al profesor una cantidad de problemas que necesita aclararse para utilizarlo con propiedad y no volver a caer en la consabida actividad teórica, separada de todo contexto activo y expresivo. Los alumnos deberían ser incluidos en esta tarea: si un alumno aporta un ejemplo claro y bien elegido, demostrará que ha desarrollado su oído lo suficiente como para comprender el tema que está estudiando.

Es muy conveniente contar con copias de las grabaciones originales del material que se utiliza. El trabajo directo con ellas ubica al alumno en un contexto musical real, en el que están presentes no sólo los elementos que se están estudiando sino el resto de los factores que constituyen la música (*tempo* real, orquestación, timbres, expresividad de los intérpretes, etc.). En los párrafos que siguen, se ofrece una orientación para seleccionar y clasificar el material musical.

El trabajo rítmico

Comienza con la audición de todo tipo de música, distinguiendo la música basada en pulsos de la que tiene ritmo libre. Sigue el reconocimiento del pulso y el acento, la organización de las frases musicales sobre los compases y la anotación de esos compases, refiriéndolos a los textos de canciones y poesías.

Sobre esta estructura de compases se comienzan a diferenciar los ritmos, incorporando ordenadamente las figuras y silencios, síncopas y valores irregulares, siempre partiendo de canciones –conocidas o aprendidas– que se han elegido especialmente para mostrar el nuevo tema a estudiar. (Nótese que la música popular brinda ejemplos de prácticamente todos los problemas rítmicos que el alumno necesita aprender).

El ordenamiento de los temas contempla una progresiva sutilización de la percepción auditiva y de la respuesta motriz de los alumnos y no una adaptación a la música de alguna región determinada; incluso las personas que están acostumbradas a improvisaciones rítmicas muy complejas necesitan un cuidadoso ordenamiento de sus percepciones para llegar a la comprensión intelectual de lo que hacen, comprensión que resulta imprescindible para llegar a la lectura y la escritura.

En los ejercicios de lectura se da especial énfasis al agrupamiento de sonidos en células rítmicas, es decir, al conjunto de sonidos que dependen de un acento (anacrusas y desinencias) y que constituyen el núcleo del fraseo musical. Mediante el reconocimiento y adecuada interpretación de estas células se recupera el aspecto expresivo de la lectura y se facilita la lectura melódica.

El profesor ordenará el material de canciones populares a su alcance por sus características rítmicas, según las necesidades de cada tema. Esta tarea, realizada sistemáticamente, le dará una percepción diferente del material sonoro que lo rodea, y le proporcionará elementos de investigación y estudio para su propia aplicación, ampliación o reformulación del método.

El aspecto melódico

Se enfoca por dos vías separadas: tonal y atonal. Desde el punto de vista **tonal**, se busca internalizar la estructura sonora de los Modos (Pentatónicos, Mayor, Menor, Gregorianos) fijando auditivamente el sonido de cada grado de la escala en relación con la Tónica y los demás grados. No se busca el sonido absoluto de cada nota sino la audición interior de las relaciones tonales/modales entre sonidos.

En el ordenamiento de los temas se ha tenido en cuenta un pasaje gradual de la tonalidad global a los elementos que la componen. El profesor necesitará ordenar su material musical según este esquema, clasificando las melodías según el Modo y discriminando aquellas que usan sólo algunas notas de la escala.

El conocimiento de la **estructura armónica** que subyace a la melodía es imprescindible para una buena lectura y escritura tonal. Este aspecto también se ha ordenado según una progresiva complejización: partiendo de las funciones armónicas básicas y tomándolas como eje estructural, se incorporan las demás funciones y las distintas posibilidades de modulación. El ordenamiento del material de canciones según este esquema permite al alumno reconocer auditivamente las funciones básicas, discriminarlas de los acordes accesorios o complementarios y asociar cada proceso armónico con determinados estilos musicales.

A lo largo de varios capítulos se ofrece también una introducción elemental a la conducción de voces (estudio que debe ser objeto posteriormente de un curso especial de armonía) para despertar inquietudes en este sentido y explicar muchas dudas que se plantean los alumnos que tienen experiencia en coro o en conjunto instrumental.

En paralelo con este trabajo melódico-armónico se plantea el trabajo con el sonido de los **intervalos**, fuera del contexto de la tonalidad, así como su reconocimiento visual y el uso de alteraciones accidentales. Este entrenamiento sirve luego, no sólo para la lectura o anotación de obras atonales, sino también como auxiliar en la lectura tonal cuando aparecen cromatismos o modulaciones. Los dos caminos, tonal y atonal se sintetizan aquí, ya que el sonido del intervalo se utiliza cuando no está claro el contexto tonal-armónico y, una vez aclarado éste, se reordenan las notas según su relación con la nueva Tónica.

Se ha sugerido para el estudio de los intervalos el uso de canciones en las que el intervalo está presente de manera notoria, como primer paso a la fijación de su sonido. Este recurso debe usarse con precaución, tomando conciencia de que, junto con el sonido del intervalo se fija la tonalidad de la melodía. La ubicación relativa del intervalo en determinado contexto tonal puede ser un obstáculo para el objetivo de este trabajo, que es fijarlo como sonido puro. La canción es un buen ayuda-memoria en los comienzos del estudio, pero insisto en dejarla de lado lo antes posible para disminuir los riesgos señalados. Será sencillo para el profesor buscar entre su material de canciones las que resulten más apropiadas para la enseñanza de cada intervalo.

La serie "Lecturas Complementarias"

A lo largo de los años de uso de este libro, he comprobado que el material de lectura que ofrece sobre ciertos temas es insuficiente para una práctica profunda. Para subsanar esta carencia sin engrosar el número de páginas, publiqué en 1998 la Serie "Lecturas Complementarias". Consta de tres libros: Melodías Atonales, Escala por Tonos y Melodías Modales, que recopilan pequeñas piezas vocales e instrumentales, compuestas por alumnos de mis cursos en el momento en que estudiaban los respectivos temas.

Melodías Atonales:

Desarrolla melódica y armónicamente todos los ejercicios de la parte de Intervalos de este método, utilizando las series de intervalos aquí propuestas para componer melodías armonizadas.

Escala por Tonos:

Amplía la ejercitación sobre el Tema 11 de Intervalos, enfocándose específicamente en esa escala.

Melodías Modales:

Desarrolla los Modos Gregorianos (Dórico, Frigio, Lidio y Mixolidio), tanto desde el punto de vista melódico como armónico.

Por su variedad e interés y por el nivel de dificultad exactamente a la altura de un estudiante, esta serie es muy recomendable para completar el estudio de cada tema y para incentivar en los alumnos la práctica de la composición.

Fichero de canciones

Se ofrece aquí una pequeña guía para ayudar al profesor a organizar su material musical y tenerlo a mano cuando lo necesita. El fichero que se propone a continuación enumerará tanto títulos de canciones que el profesor conozca de memoria y pueda ejecutar, como títulos que remitan a cancioneros o a grabaciones.

El fichero debería organizarse en listas separadas por tema, para agregar nuevas canciones a medida que van apareciendo. Cada canción puede ser clasificada según los diferentes aspectos (ritmo, melodía, armonía, intervalos) para aprovechar al máximo el material. En cada caso, la canción elegida para un tema debería contener elementos ya estudiados que sirvan como marco para la presentación del nuevo tema. Sin embargo, en algunos casos será apropiado utilizar una canción que, en algún aspecto, presente una dificultad aún no estudiada. Ese aspecto generalmente puede obviarse (por ejemplo: una canción de esquema armónico simple pero de ritmo complejo puede presentarse marcando el fraseo sobre el texto o cantando la melodía con sus notas sin anotar el ritmo) o retomarse más adelante cuando el alumno esté capacitado para enfrentar la nueva dificultad.

A- CLASIFICACION POR TONALIDAD O MODO

- **A.1 Mayor**
- **A.2 Menor**
- **A.3 Modal**
- **A.4 Pentatónica**
- **A.6 Atonal**

B- CLASIFICACION POR DATOS DE INTERES EN LA LINEA MELODICA

- **B.1 Uso de algunas notas**
  - 1.1 en Mayor, 1°, 3° y 5° grados
  - 1.2 los anteriores + 6° grado
  - 1.3 Pentatónica mayor
  - 1.4 Pentatónica menor
  - 1.5 en Mayor, del 1° al 6° grados
  - 1.7 Escala mayor completa
  - 1.8 en Menor: 1°, 3° y 5° grados
  - 1.9 los anteriores + 2° y 4° grados
  - 1.10 Escala menor completa
- **B.2 Arpegios correspondientes a acordes**
  - 2.1 en Mayor: de Tónica y/o Dominante
  - 2.2 idem, + Subdominante
  - 2.3 de II, III y/o VI grados
  - 2.4 de Dominantes efectivas
  - 2.5 de Dominantes disminuidas
  - 2.6 en Menor: de Tónica y/o Dominante
  - 2.7 idem, + Subdominante
  - 2.8 de acordes de la relativa mayor
  - 2.9 de Dominantes efectivas
  - 2.10 de Dominantes disminuidas
- **B.3 Intervalos destacados**
  - Todos los intervalos según el orden de aparición en el método
- **B.4 Alteraciones melódicas que denotan la presencia de Dominantes efectivas o Dominantes disminuidas**
  - 4.1 Ie en mayor
  - 4.2 IIe en mayor
  - 4.3 IIIe en mayor
  - 4.4 VIe en mayor
  - 4.5 VIIe en mayor
  - 4.6 Ie en menor
  - 4.7 IIe en menor
  - 4.8 IIIe en menor
  - 4.9 IVe en menor
  - 4.10 VIIe en menor
  - 4.11 Dominantes disminuidas
- **B.5 Indicaciones especiales**
  - 5.1 Indicaciones de interpretación
  - 5.2 Adornos

C- CLASIFICACION POR COMPAS

- **C.1 Compases simples**
  - 1.1 de dos tiempos
  - 1.2 de tres tiempos
  - 1.3 de cuatro tiempos
- **C.2 Compases compuestos**
  - 2.1 de dos tiempos
  - 2.2 de tres tiempos
  - 2.3 de cuatro tiempos
- **C.3 Otros tipos de compases**
  - 3.1 de 5 y 7 tiempos
  - 3.2 Cambios de compás
  - 3.3 Ritmos sin compás

D- CLASIFICACION POR FIGURAS RITMICAS

- **D.1 En compás simple**
  - 1.1 Negra y silencio
  - 1.2 Negra, blanca, redonda y silencios
  - 1.3 idem, + corcheas de a dos
  - 1.4 idem, + corchea y silencio de corchea
  - 1.5 Síncopa de corchea
  - 1.6 Semicorchea
  - 1.7 Síncopa de semicorchea
  - 1.8 Valores irregulares, calderón
  - 1.9 Blanca o corchea por tiempo
- **D.2 En compás compuesto**
  - 2.1 Negra con puntillo, negra-corchea y corcheas de a tres
  - 2.2 Silencio de corchea
  - 2.3 Síncopa de corchea
  - 2.4 Semicorchea
  - 2.5 Síncopa de semicorchea
  - 2.6 Valores irregulares
  - 2.7 Blanca con puntillo por tiempo

E- CLASIFICACION POR ESQUEMA ARMONICO

- **E.1 En modo mayor**
  - 1.1 I y V
  - 1.2 I, IV y V
  - 1.3 idem + II, III y VI
  - 1.4 IIIe y pasaje a la relativa menor
  - 1.5 Ie
  - 1.6 IIe
  - 1.7 VIe
  - 1.8 VIIe
- **E.2 En modo menor**
  - 2.1 I y V
  - 2.2 I, IV y V
  - 2.3 VIIe y pasaje a la relativa mayor
  - 2.4 Ie
  - 2.5 IIe
  - 2.6 IIIe
  - 2.7 IVe
- **E.3 Modulaciones**
  - 3.1 a los grados de la tonalidad
  - 3.2 de mayor a igual tonalidad menor
  - 3.3 a tonalidades lejanas
- **E.4 Armonización**
  - 4.1 Posibilidad de 3as paralelas
  - 4.2 Dos voces
  - 4.3 Tres voces
  - 4.4 Cuatro voces
  - 4.5 Canto y piano

COMO UTILIZAR ESTE LIBRO

El **trabajo grupal** enriquece la experiencia musical y brinda posibilidades que no tiene un trabajo individual. Este método, si bien puede ser utilizado en clases individuales o en los estudios de algún autodidacta, alcanzará su mayor rendimiento en una tarea en grupo, ya que aprovecha sus posibilidades de interrelación y enriquecimiento mutuo: improvisación en conjunto, canto a varias voces, presentación de las composiciones ante los compañeros, audición y crítica del trabajo de los otros, dictados mutuos, etc. Los grupos deberían tener como mínimo tres o cuatro personas, pero ya el contar con un compañero de estudios multiplica las posibilidades con respecto a un trabajo individual.

El profesor que tenga a su cargo el grupo adaptará el material y la graduación de los ejercicios a las necesidades de sus alumnos. Este método ha sido largamente experimentado con adultos y adolescentes (de ahí el empleo de términos y explicaciones que requieren un cierto manejo del idioma, capacidad de razonamiento lógico, auto-observación, etc.) En el trabajo con niños será necesario adaptar ese lenguaje a su nivel de comprensión, manteniendo sin modificaciones los ejercicios de lectura, escritura, improvisación, etc.

Aunque la presencia del profesor siempre es enriquecedora, he planteado en este libro la posibilidad de que un grupo trabaje sin maestro. Pienso especialmente en personas que hacen música "de oído": cantantes de coro, integrantes de conjuntos de música popular, estudiantes de instrumentos o de canto, etc. que ya tengan una práctica musical que garantice cierto grado de desarrollo de la percepción auditiva.

RECOMENDACIONES PARA EL GRUPO QUE TRABAJA SIN MAESTRO

Organización del trabajo

La experiencia de diversos grupos que han probado este método indica que es conveniente plantear una reunión semanal (de aproximadamente una hora y media) para el trabajo en grupo, además del compromiso de realizar "deberes" y ejercitaciones fuera de ese horario. El ritmo de avance sobre los diferentes temas está dado por la posibilidad concreta de realizar este trabajo fuera de la reunión.

El grupo debe tener en cuenta que la velocidad de avance (sobre todo al principio) es mucho más lenta que lo que hace suponer una lectura superficial del libro. Por ejemplo: el real manejo de las dos primeras páginas de la parte de Ritmo puede llevar al grupo un mes de trabajo. Obviamente, una dedicación mayor a la tarea (dos reuniones semanales, por ejemplo) acelerará el proceso de aprendizaje. En este caso, una vez que se han comenzado los cuatro temas, será conveniente dedicar una reunión a trabajar sobre dos temas (por ejemplo, Ritmo y Armonía) y la otra a los otros dos (Melodía e Intervalos).

Es muy importante llevar adelante el estudio simultáneo de los cuatro temas, respetando el diagrama que aparece al principio de este libro y las indicaciones colocadas al principio y al final de cada capítulo.

Cada reunión del grupo debe incluir:

1) la revisión de los trabajos escritos y la lectura de los ejercicios propuestos durante la reunión anterior;

2) el avance sobre cada tema;

3) la propuesta de tareas para realizar en casa y ser revisadas en la próxima reunión.

Con un poco de experiencia de trabajo en conjunto, el grupo encontrará los mecanismos más apropiados para organizar las reuniones y estimular el trabajo fuera de éstas, para que la tarea avance y todos puedan aprovechar las mejores características de sus compañeros y del grupo total.

La lectura de la explicación de cada tema debe hacerse durante la reunión para dar lugar al intercambio y aclaración de dudas. A lo largo de la lectura se encontrarán indicaciones (como "cante esta canción" o "golpee sobre la mesa este ritmo") que deben ser cumplidas fielmente, ya que proporcionan el entrenamiento mínimo necesario para la comprensión del tema. **Este no es un libro para leer sino una guía para trabajar**; sólo el trabajo concreto permite una posterior abstracción y un conocimiento duradero.

Cuando se trata de cantar, se lo hará con suma fidelidad y expresividad, evitando una interpretación apresurada "por compromiso". Es muy importante dedicar un momento tranquilo a cantar o hacer ritmos, disfrutando del hecho sonoro y escuchándolo con atención.

La lectura de los ejercicios, tanto rítmicos como melódicos buscará el sentido de la frase apoyándose en las células que la constituyen. En todo momento, aún en las ejercitaciones más sencillas, se recordará que se está haciendo música y que la música merece una actitud comprometida y vital.

Verificación

La presencia de los compañeros del grupo constituye una cierta garantía en el control de la exactitud de la lectura. Sin embargo, para los ejercicios melódicos es útil contar con un instrumento musical que permita realizar verificaciones en casos de duda. Para facilitar ese control, se puede tomar del instrumento la altura de la Tónica o del primer sonido de la melodía. Luego, se cantará el ejercicio sin instrumento hasta captar la línea melódica y poder reproducirla de memoria con total seguridad; en ese momento se tocará la melodía en el instrumento y se verificará la exactitud de la lectura y afinación (demás está decir que el instrumento deberá estar perfectamente afinado). Si la altura de la melodía resultara incómoda para la voz, se la cantará en un registro más cómodo, más agudo o más grave. En este caso, al verificar con el instrumento es importante observar que, aunque las dos melodías están ejecutadas a diferentes alturas, sus líneas melódicas deben ser exactamente iguales. Para ello es necesario memorizar cuidadosamente (o grabar) la melodía cantada, a fin de comparar su línea con la ejecución instrumental.

Canciones

En cada capítulo se pide al grupo que cante o escriba determinadas canciones. Si algunos integrantes no conocen cierta melodía, el que la conoce la enseñará al resto. Este aprendizaje ya constituye una buena ejercitación auditiva y todo el grupo ampliará su repertorio. Si ningún integrante conoce las canciones propuestas, se iniciará una rápida investigación entre amigos y parientes hasta encontrar alguna persona que las conozca. La canción se grabará, o aprenderá de memoria, para ser transmitida al grupo.

Si la canción está grabada comercialmente se buscará la grabación y se la escuchará antes de ponerse a trabajar sobre ella.

En ciertos casos, puede haber varias versiones de la línea melódica o del ritmo de una canción, ya que la mayoría de las canciones populares, aprendidas por tradición oral, sufre modificaciones a lo largo del tiempo y al pasar de una región a otra. En este caso, el grupo puede optar por la versión que más le agrade o que considere más apropiada para el tema que se está estudiando, o tomar dos o tres versiones y comparar sus diferencias (un excelente ejercicio de percepción y escritura). Por supuesto, serán bienvenidos los nuevos ejemplos que aporte cada integrante del grupo sobre los temas que se están estudiando.

Uso del grabador y la computadora

En las reuniones del grupo es conveniente contar con un grabador. Esto permitirá, por ejemplo:

- grabar el acompañamiento de un ejercicio armónico para improvisar sobre él;

- completar un ejercicio a varias voces en el caso de que falte una voz, grabando la línea correspondiente y cantando luego sobre ella;

- registrar la lectura de un ejercicio para luego verificar la afinación con el instrumento;

- reproducir las grabaciones que sea necesario escuchar, así como música de radio, conciertos, etc. que puedan ser aprovechados para el trabajo del grupo;

- registrar improvisaciones para su posterior análisis o escritura o para formar un repertorio con las obras producidas por el grupo.

Si los integrantes del grupo manejan programas de computadora para escribir o producir música pueden servirse de ellos para realizar bocetos de composición, proveer acompañamientos para la improvisación, chequear la exactitud de la anotación de ritmos y melodías, verificar transportes y cualquier otro uso que los mismos programas o la imaginación propongan. Estos programas son versátiles y muy útiles y es importante aprender a manejarlos, aunque algunos ofrecen versiones sonoras demasiado rígidas y carentes de expresividad y habrá que tomar el resultado sonoro como una aproximación a la música. Otros ofrecen herramientas para profundizar en detalles interpretativos y ante el desafío de aprender a usarlas se aprende mucho sobre la interpretación "en vivo".

Mucho éxito en el trabajo, buenos momentos de música y hasta siempre.

LA AUTORA

ritmo

borocotó, borocotó, borocotó, chas, chás

candombe uruguayo

Tema 1

PULSO, ACENTO Y COMPAS

PULSO

Escuche grabaciones y cante canciones. Al mismo tiempo, marque con el pie (como habrá visto hacer a muchos instrumentistas) el "latido" parejo que le sugiera la música. Trate de no controlar lo que hace el pie: déjese llevar por la melodía. Busque un latido suave y no una acentuación. Luego, observe el movimiento que hace su pie y reproduzca con palmeos ese latido. Habrá encontrado del PULSO de la canción.

Ejemplos: en las siguientes canciones se indica la ubicación de los pulsos sobre las sílabas correspondientes. Cante usted las canciones marcando el pulso y compare sus resultados con las indicaciones que se dan aquí:

1) A- rroz con le- che me quie- ro ca- sar con u- na se- ño- ri- ta de San Ni- co- lás

2) An- tón An- tón An- tón Pi- ru- le- ro ca-da cual, ca-da cual a- tien- de su jue- go

3) A- rro- rró mi ni- ño A- rro- rró mi sol A- rro- rró pe- da- zo...

Observe que, en ciertos casos, los pulsos coinciden con las sílabas; en otros, hay varias sílabas por cada pulso, y en otros, pasan varios pulsos sin ninguna sílaba.

Repita este trabajo con varias canciones que conozca o que canten sus compañeros y con toda la música que escuche.

ACENTO

Continúe escuchando grabaciones y cante nuevamente las canciones marcando el pulso. La misma melodía lo llevará a marcar con un poco más de énfasis algunos pulsos. Márquelos y observe que estos pulsos más "intensos" aparecen con regularidad. Habrá encontrado los ACENTOS de la canción.

Marcamos los acentos en los ejemplos citados (+):

1) + + + + + A- rroz con le- che me quie- ro ca- sar con u- na se- ño- ri- ta de San Ni- co- lás

2) + + + + + An- tón An- tón An- tón Pi- ru- le- ro ca-da cual, ca-da cual a- tien- de su jue- go

3) + + + + A- rro- rró mi ni- ño A- rro- rró mi sol A- rro- rró pe- da- zo...

Repita este trabajo con varias canciones que conozca o canten sus compañeros, y con toda la música que escuche.

COMPAS

Escuche nuevamente las grabaciones y cante las canciones marcando los pulsos y los acentos. Cuente cuántos pulsos se suceden de un acento a otro.

En "Arroz con leche" encontramos sucesiones regulares de 2 pulsos (1 acentuado y 1 suave).

En "Antón Pirulero" encontramos sucesiones regulares de 3 pulsos (1 acentuado y 2 suaves).

En "Arrorró mi niño" encontramos sucesiones regulares de 4 pulsos (1 acentuado y 3 suaves).

El conjunto de un acento y los pulsos suaves que le siguen se llama COMPAS. En un mismo trozo musical, los compases suelen tener la misma cantidad de pulsos o "tiempos".

Aunque hay música apoyada en otros compases (de 5 pulsos o tiempos, 7, etc.), los compases de los ejemplos indicados son los que se usan más frecuentemente. Por lo tanto, al oír música, buscaremos el compás eligiendo, en principio, entre 2, 3 y 4 tiempos.

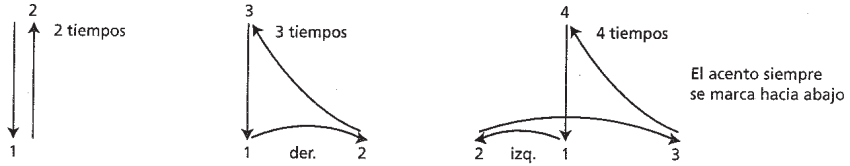
Siga cantando canciones y oyendo música sin marcar nada y trate de percibir sobre la melodía misma la existencia de los acentos y de los pulsos suaves. Observe que, ni en la melodía ni en el acompañamiento, hay nada especialmente "fuerte" o "golpeado" que determine los acentos: éstos aparecen por la misma construcción de las frases musicales, que los toman como punto de apoyo o referencia.

Note, por ejemplo, que mediante una marcación un poco exagerada, se puede forzar a "Arrorró" a entrar en una estructura de 2 tiempos, pero la línea melódica y el carácter de la canción sugieren la necesidad de acentos más espaciados, que permitan frases más largas y suaves, sin los refuerzos que sugieren los acentos intermedios (p. ej. marcando compases de 2 tiempos, la palabra "niño" queda acentuada en las dos sílabas). Pruebe cantar "Arrorró" acentuando cada 2 tiempos y compare con la versión acentuada cada 4 tiempos.

EJERCICIO R.1 - Busque el compás de canciones y otras piezas musicales, según las siguientes instrucciones:
a) cante la canción;
b) marque el pulso con el pie, suavemente, tratando de percibir el carácter de la canción;
c) ubique los acentos por la sensación de descarga física que provoca la melodía. No fuerce la melodía para hacerla entrar en una marcación que usted crea conveniente: deje que la misma canción le sugiera los puntos de descarga, es decir, los acentos. Trate de distinguir entre las canciones en compases de 2 y 4 tiempos prestando atención al carácter de la canción y al desarrollo de las frases melódicas.
d) Cuente cuántos tiempos tiene el compás;
e) observe el desarrollo de las frases melódicas sobre los compases contando cuántos compases tiene cada frase. Observe si hay regularidad en la cantidad de compases por frase. Observe también si los finales de frase aparecen donde usted los espera.
Se sugiere empezar con canciones infantiles sencillas: Se va la barca, Estaba la pájara pinta, Déjenla sola, Mambrú, Tengo una muñeca, Se me ha perdido una niña, o las que usted conozca desde la infancia.
Luego, escuche canciones de moda, jingles y cortinas musicales de radio y TV, himnos, marchas, canciones religiosas, etc.
A continuación busque ejemplos de rock, pop y jazz. Siga con folklore argentino (zambas, vidalas, chacareras, bailecitos, cuecas, carnavalitos, chamamés, milongas, tangos) y música latinoamericana (boleros, cumbias, guajiras, corridos, valses peruanos, huaynos, pasillos, merengues, baiones, sambas brasileños, sones, etc.).
Busque también ejemplos de música clásica, barroca, renacentista, etc.

GESTOS DE DIRECCION O MARCACION DE COMPASES

Habitualmente, tanto los directores de orquesta como cualquier persona que quiera indicar el compás en el que se apoya una melodía, utilizan los siguientes gestos convencionales de brazos:



Note que cada tiempo tiene una DURACION: desde el momento de la marca que le corresponde hasta la marca del pulso siguiente.

EJERCICIO R.2 - Cante algunas canciones del ejercicio anterior mientras marca los compases con los gestos correspondientes. Dirija, utilizando los mismos gestos toda la música que oiga. Dirija a sus compañeros mientras cantan las canciones. Mientras marca los compases, trate de oír las duraciones de los pulsos, o sea, el tiempo que transcurre desde el momento de marcar un pulso hasta la marca del pulso siguiente.

SUBDIVISION BINARIA Y TERNARIA DE LOS PULSOS

Cante nuevamente "Arroz con leche" y trate de oír, dentro de cada pulso, una subdivisión (o "sub-pulso"), también pareja, sugerida por la canción.

Habrá encontrado 2 subdivisiones parejas en cada pulso, o sea, cada pulso está dividido en 2 partes de igual duración. Algunas sílabas de la canción se apoyan en estas subdivisiones:

• + • | • + • | • + • | • + • | • + • | • + • | • + • | • + • | • + • | • + •
A- rroz con le- che me quie- ro ca- sar con u- na se- ño- ri- ta de San Ni- co- lás

Cante ahora "Estaba la pájara pinta" y realice el mismo trabajo. Habrá encontrado que, aunque el compás es de 2 tiempos, ahora aparecen 3 subdivisiones parejas en cada pulso, o sea, cada pulso está dividido en 3 partes de igual duración. Algunas sílabas se apoyan en estas subdivisiones:

• + • • | • • + • • | • • + • • | • • + • • | • • + • • | • • +
Es- ta- ba la pá- ja- ra pin- ta sen- ta da_en un ver- de lí- món

Estos dos tipos de subdivisión, *binara* y *ternaria*, organizan prácticamente toda la música que nos rodea y sirven de apoyo para ubicar las sílabas de las canciones o los sonidos de las melodías.

Los compases de subdivisión binaria suelen llamarse *compases simples* y los de subdivisión ternaria, *compases compuestos*.

Nótese que en las dos canciones (Arroz con leche y Estaba la pájara pinta) el compás tiene la misma cantidad de tiempos. La subdivisión es independiente de la cantidad de tiempos del compás. Entre los compases más usados, existen entonces:

compases de 2 tiempos	de subdivisión binaria (simples)
	de subdivisión ternaria (compuestos)
compases de 3 tiempos	de subdivisión binaria (simples)
	de subdivisión ternaria (compuestos)
compases de 4 tiempos	de subdivisión binaria (simples)
	de subdivisión ternaria (compuestos)

EJERCICIO R.3 - Cante varias canciones del Ejercicio 1 y busque las subdivisiones que le corresponden a cada una. Repita el ejercicio con música grabada.

RITMO

Cante nuevamente "Arroz con leche". Mientras canta, palmee imitando exactamente la sucesión de sílabas de la canción.

Palmee ahora sin cantar, para que sus compañeros puedan reconocer de qué canción se trata. Ha encontrado el RITMO de la canción.

Observe que el ritmo se desenvuelve libremente sobre los elementos que estructuran el compás (acentos, pulsos suaves, subdivisiones), aunque se apoya en ellos.

EJERCICIO R.4 - Palmee el ritmo de canciones conocidas. Repita el ejercicio mientras sus compañeros marcan el pulso, los acentos y las subdivisiones.
Compare su ritmo con lo que hacen sus compañeros, oyendo coincidencias o diferencias entre los golpes.
Luego, proponga una lista de canciones conocidas y juegue con sus compañeros a adivinar de qué canción se trata, palmeando los respectivos ritmos.

INDICACION DE COMPAS EN FORMA ESCRITA

El primer paso para escribir el ritmo de una canción es percibir el compás y anotarlo sobre la letra por medio de signos convencionales.

El signo usado para indicar los compases es la "barra divisoria" o "barra de compás": líneas verticales colocadas antes de cada sonido acentuado, ya que, por convención, el acento es el 1er tiempo del compás. Al colocar la barra delante de la sílaba acentuada, ésta queda como primer sonido del compás.
Ejemplo:

2 tiempos simple A- | + rroz con | + le- che me | + quie- ro ca- | + sar con | + u- na se- ño- | + ri- ta de | + San Ni- co- | + lás

Si el acento llegara a caer en el espacio entre dos sílabas, se lo indicará al escribir dejando el espacio correspondiente.

ANACRUSA

Nótese que ciertas canciones, como "Arrorró", por ejemplo, comienzan con un acento de compás, mientras que otras como "Arroz con leche" o "Aserrín aserrán" tienen una o más sílabas no acentuadas antes del primer acento. Los sonidos no acentuados que preceden al primer acento constituyen la ANACRUSA. En esos casos se dice que la melodía es "anacrúsica".

EJERCICIO R.5 - Escriba la letra de varias canciones, sílaba por sílaba, cuidando las *sinalefas*, es decir, la unión de la última vocal de una sílaba con la primera de la siguiente, tal como se lo pronuncia (como por ejemplo en "Fe-bo_a-so-ma"). Cante luego la canción marcando los acentos mientras canta y registre cuáles son las sílabas acentuadas. Coloque las barras de compás antes de las sílabas acentuadas. Observe si la canción tiene o no anacrusa.

OTROS TIPOS DE ESTRUCTURAS RITMICAS

Se ha dicho que los compases de 2, 3 y 4 tiempos son los que aparecen más frecuentemente en nuestra música cotidiana. Sin embargo, cierta música no está estructurada en base a ellos:

- En ciertas regiones (Venezuela, País Vasco, países de Europa Oriental, etc.) aparece música que utiliza compases de 5, 7 u 11 tiempos, o combinaciones de compases diferentes.

- Algunos tipos de música no se basan en compases sino en el impulso dinámico de la palabra hablada: las acentuaciones de la melodía caen en las sílabas que se acentuarían naturalmente al decir el texto y, por lo tanto, son acentuaciones irregulares.

Ejemplo: diga una frase cualquiera con entonación de voz propia de la conversación normal:

"Ayer no fui a trabajar porque tenía que ir al hospital a sacarme una radiografía"

Observe cuidadosamente las acentuaciones propias de la frase, o sea, los puntos de apoyo de mayor o menor intensidad que la estructuran y le dan un ritmo y un sentido. Estos "acentos" no aparecen a intervalos regulares. Si canta la frase con una melodía que respete estas acentuaciones, obtendrá un tipo de canción diferente a la que estamos acostumbrados, que se asemeja al Canto Gregoriano o a los "recitativos" de óperas u oratorios.

- La poesía presenta acentuaciones naturales que se encuentran al recitarla. Podemos considerar que estas acentuaciones constituyen los acentos de "compases" de diferentes cantidades de tiempos.

Ejemplo: Re- $\overset{2}{|}$ cuer- de_el $\overset{3}{|}$ al- ma dor -$\overset{3}{|}$ mi- da, a-$\overset{2}{|}$ vi -ve_el $\overset{3}{|}$ se- so_y des-$\overset{4}{|}$ pier- te con- tem-$\overset{2}{|}$ plan - do | ...

Observe que el número que figura en cada "compás" indica la cantidad de tiempos, contando una sílaba por tiempo. Recite este trozo poético oyendo las acentuaciones. Luego, lea el ejemplo, tratando de que todas las sílabas tengan la misma duración y marcando los "compases" con la mano.

EJERCICIO R.6 - Recite los siguientes fragmentos de poesías y marque los acentos naturales sobre el texto. Coloque luego barras de compás antes de cada sílaba acentuada. Considere que cada sílaba equivale a un tiempo y cuente cuántos tiempos tiene cada compás. (Puede encontrar compases de 5 tiempos).

1- Cuando la tarde se inclina sollozando al occidente, corre una sombra doliente sobre la pampa argentina...

2- Sueña el rico en su riqueza que más cuidados le ofrece; sueña el pobre que padece su miseria y su pobreza...

EJERCICIO R.7 - Recite las poesías del ejercicio anterior procurando que todas las sílabas tengan la misma duración y marcando los compases con la mano:
a) leyendo;
b) sin leer, buscando auditivamente el compás a medida que recita.
Insista hasta lograr prever el compás que sigue con total claridad, de manera que el recitado no se interrumpa nunca y que los gestos de la mano sean fluidos y seguros. Practique con otras poesías que conozca, con refranes y con frases cotidianas.

Este ejercicio lo entrenará en **prever** auditivamente lo que luego tendrá que recitar, sabiendo cuántos tiempos tiene el compás siguiente, entrenamiento que es fundamental para la lectura a primera vista, ya que lo prepara para pensar de antemano en frases rítmicas y, por lo tanto, para leerlas y escribirlas con fluidez.

FIGURAS UTILIZADAS PARA ESCRIBIR LOS RITMOS

Los tiempos, sus subdivisiones y sus múltiplos se representan por medio de símbolos llamados FIGURAS. Estas figuras son:

REDONDA: BLANCA: NEGRA: CORCHEA:

SEMICORCHEA: FUSA: SEMIFUSA: CUADRADA: LONGA:

NOMBRE DE LOS COMPASES

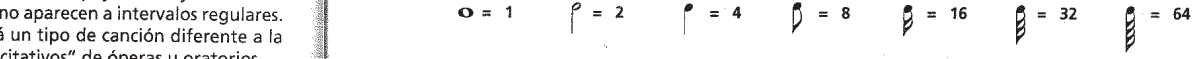
Se designan por medio de dos números encolumnados.

El número superior indica:
- en compás simple, la cantidad de tiempos del compás;
- en compás compuesto: la cantidad total de subdivisiones que tiene el compás.

Por lo tanto, para los compases más usuales, el número superior será:
- 2, 3 ó 4 para los compases simples;
- 6, 9 ó 12 para los compases compuestos, ya que el compás de 2 tiempos compuesto tiene 3 + 3 = 6 subdivisiones; el de 3 tiempos compuesto tiene 3 + 3 + 3 = 9 subdivisiones y el de 4 tiempos compuesto tiene 3 + 3 + 3 + 3 = 12 subdivisiones.

El número inferior es un número convencional que indica:
- en compás simple, la figura que representará un tiempo;
- en compás compuesto, la figura que representará una subdivisión.

Los números que convencionalmente representan las figuras son los siguientes:



La figura que se toma para representar el tiempo o la subdivisión es totalmente convencional: no tiene ninguna relación con la velocidad del pulso o el carácter de la obra. Por lo tanto, un compás de 3/2 puede tener los pulsos tan rápidos como un compás de 3/8 o uno de 3/4.

CUADRO DE LOS COMPASES MAS USADOS

	SIMPLE		COMPUESTO	
	Nombre	**Significado**	**Nombre**	**Significado**
DOS TIEMPOS	dos por dos $\frac{2}{2}$ dos por cuatro $\frac{2}{4}$ dos por ocho $\frac{2}{8}$	2 tiempos c/tiempo = 1 blanca 2 tiempos c/tiempo = 1 negra 2 tiempos c/tiempo = 1 corchea	seis por cuatro $\frac{6}{4}$ seis por ocho $\frac{6}{8}$	6 subdivisiones (3 en c/tiempo) c/subdiv. = 1 negra 6 subdivisiones c/subdiv. = 1 corchea
TRES TIEMPOS	tres por dos $\frac{3}{2}$ tres por cuatro $\frac{3}{4}$ tres por ocho $\frac{3}{8}$	3 tiempos c/tiempo = 1 blanca	nueve por cuatro $\frac{9}{4}$ nueve por ocho $\frac{9}{8}$	9 subdivisiones (3 en c/tiempo) c/subdiv. = 1 negra
CUATRO TIEMPOS	cuatro por dos $\frac{4}{2}$ cuatro por cuatro $\frac{4}{4}$ cuatro por ocho $\frac{4}{8}$		doce por cuatro $\frac{12}{4}$ doce por ocho $\frac{12}{8}$	

EJERCICIO R.8 - Complete el cuadro anterior; estúdielo hasta manejar los nombres de los compases y su significado. Invente o recuerde canciones en cada uno de los compases. Marque los compases con la mano tratando de visualizar las figuras que corresponden a un tiempo o a una subdivisión.

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON EL TEMA "2" DE "MELODIA".

Tema 2

ESCRITURA DE RITMOS

Comenzaremos ahora el estudio de la lectura y escritura de ritmos.

LA NEGRA

Trabajaremos en una primera etapa sobre los compases simples, en los que un tiempo estará representado por una negra, o sea: 2/4, 3/4 y 4/4.

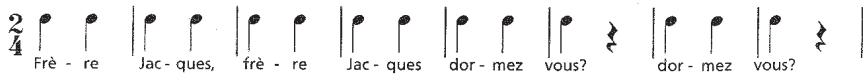
Cante "Frère Jacques". Busque el compás y la subdivisión (2 tiempos, simple). Como a cada tiempo lo representamos por una negra, es un compás de 2/4.

Marcamos ahora las barras de compás sobre las primeras dos frases de la canción:

2/4 | Frè - re | Jac - ques | Frè - re | Jac - ques | dor - mez | vous? | dor - mez | vous? |

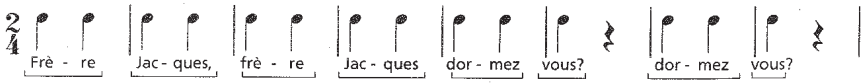
(frase) √ (frase) √

Cante nuevamente la canción, prestando atención al ritmo; observe que cada sílaba ocupa un tiempo, salvo en los compases 6 y 8 en que queda un tiempo vacío. Representamos entonces cada sílaba por medio de una **negra**, y el tiempo vacío (ausencia de sonido) por medio de un **silencio de negra**:

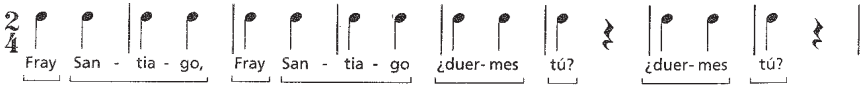


LA CELULA RITMICA

Observe que, por el agrupamiento de las sílabas en palabras, en todos los compases, salvo el 6° y el 8°, cada acento tiene una sílaba débil que depende de él. El conjunto del acento y los sonidos débiles que dependen de él se llama **célula rítmica**. Los sonidos débiles que siguen a un acento constituyen la **desinencia** o, familiarmente, "cola".



Si cantamos una versión en castellano de la canción, la relación de los sonidos débiles con los acentos muestra algunos cambios. En el primer compás el acento queda solo y la sílaba débil es una **anacrusa** del acento del compás siguiente. Lo mismo sucede en el tercer compás. El resto de las células queda igual.



EJERCICIO R.9 - Lea los siguientes ritmos. Observe que cada ejercicio constituye una *oración* (enunciado musical con sentido completo) que, a su vez puede dividirse en frases. Siga las siguientes instrucciones:

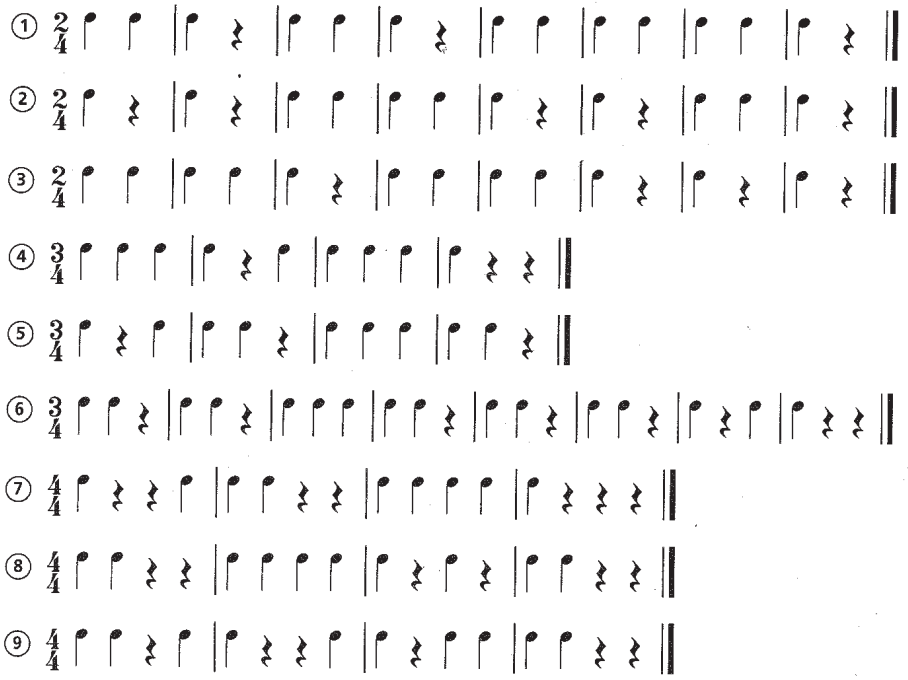
- diga una sílaba "pa" o "ta" en cada negra;

- marque el compás con la mano. Comience a marcar el compás antes de empezar a leer para ubicarse rítmicamente y mantenga la velocidad del pulso;

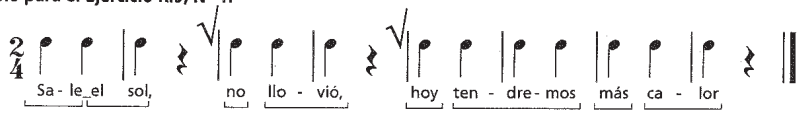
- reconozca la organización de cada ejercicio en frases y márquelas;

- defina las células rítmicas, decidiendo si los sonidos débiles serán anacrusas o desinencias de los acentos (anote las células o reconózcalas directamente a primera vista). Observe si las frases que marcó tienen igual o diferente número de células, es decir, si son *simétricas* o *asimétricas*;

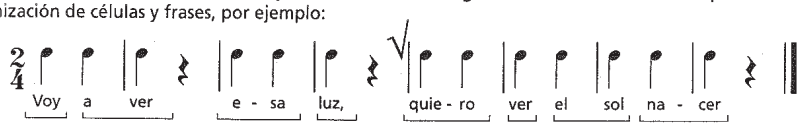
- utilice al leer una entonación natural, similar a la del habla, para que su lectura produzca frases –y no series de sonidos sin sentido– y se complete el sentido de la oración.



EJERCICIO R.10 - Invente una letra para los ritmos del ejercicio anterior, cuidando que caiga una sílaba por cada negra, que no se corten las palabras en los silencios y que la acentuación de las palabras coincida con la acentuación de los compases.
Aproveche las células que ya definió e invente para ellas conjuntos de palabras apropiadas. Compare su organización de células con las de sus compañeros.
Ejemplo para el Ejercicio R.9, N° 1:



El sentido del texto organiza tres frases. La sinalefa en el primer compás hace que el sonido débil funcione a la vez como desinencia del primer acento y como anacrusa del segundo. Con el mismo ritmo se podría definir otra organización de células y frases, por ejemplo:



Lea las dos versiones, respetando el ritmo y dando a las palabras una entonación natural. Luego, lea cada versión sin la letra, respetando en cada caso la organización de las células, es decir, el encadenamiento de los acentos con sus respectivas anacrusas y/o desinencias. Compare la sonoridad de las dos versiones.

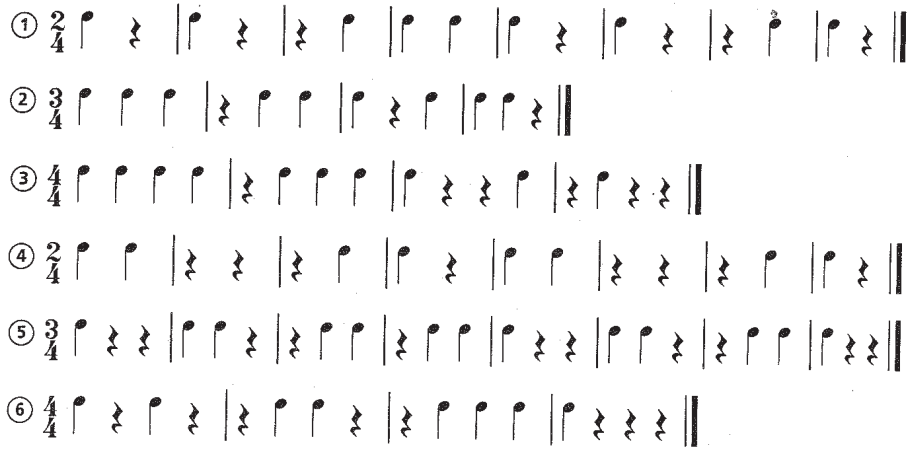
SILENCIO SOBRE EL ACENTO

El silencio sobre un tiempo acentuado produce una sensación de "ausencia de sonido" más intensa que si el silencio se encontrara en un tiempo débil.

Ejemplo:

En el compás 2, el segundo tiempo funciona como anacrusa del silencio del compás 3, y su tensión sólo se resuelve en el acento del compás siguiente.

EJERCICIO R.11 - Lea las siguientes frases, siguiendo las instrucciones del Ejercicio R.9. Invente letras apropiadas y recítelas con los respectivos ritmos.

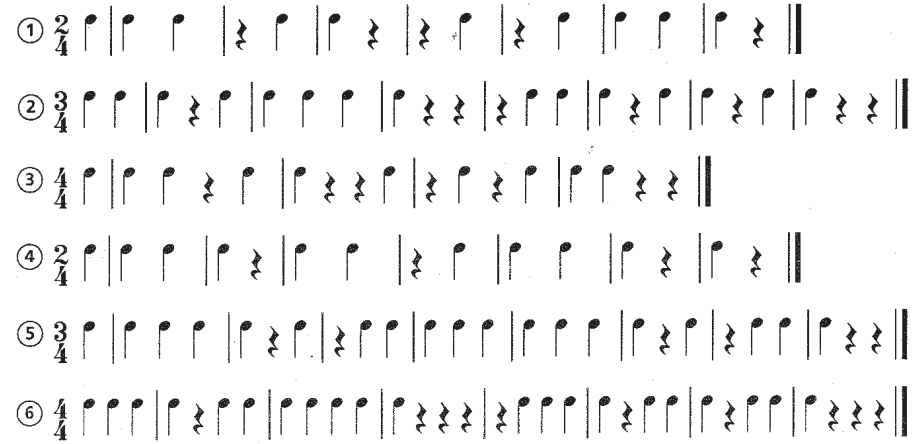


NOTA
Para que la lectura musical sea fluida, se debe proceder de la misma manera que para la lectura de palabras: el ojo debe recorrer por saltos la línea a leer, deteniéndose en los lugares donde hay una pausa significativa o un final de frase. El ojo siempre está viendo más adelante de lo que se está diciendo, para que el cerebro pueda procesar lo que el ojo ve y entender la frase como una estructura con sentido. Para ello es imprescindible el reconocimiento visual de las células, que agrupan los sonidos individuales en pequeñas unidades de sentido y se encadenan entre sí formando las frases. Obsérvese a sí mismo leyendo un texto escrito y entrene ese aspecto de la lectura musical obligándose a recorrer por saltos (de una célula, por lo menos) la línea musical.

LECTURA DE RITMOS ANACRUSICOS

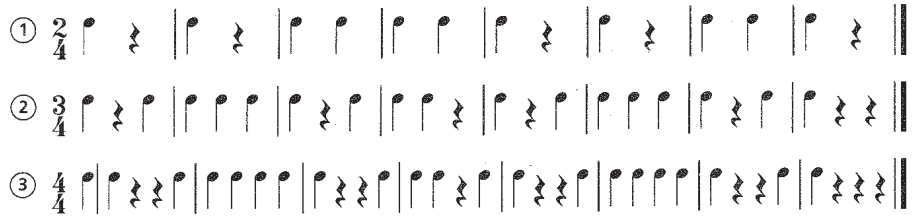
Para leer un ritmo que comienza con anacrusa es aconsejable marcar previamente varios compases con la mano, de manera de percibir la organización de los acentos y poder decir el o los sonidos de la anacrusa en el pulso correcto y caer al primer acento coincidentemente con la marca de la mano.

EJERCICIO R.12 - Lea los siguientes ritmos marcando el compás. Marque previamente varios compases para ubicar la anacrusa en el tiempo correcto. Defina las células y frases. Invente letras apropiadas.



EJERCICIO R.13 - Invente y escriba ritmos similares a los leídos en los ejercicios anteriores. Es importante que primero invente la frase recitándola y luego la escriba. No intente "rellenar compases" con figuras y silencios porque: a) no le servirá como ejercitación auditiva y b) los ritmos resultantes no tendrán una organización de fraseo comprensible. Puede grabar los ritmos que inventa y escucharlos varias veces antes de ponerse a escribir. Una vez escritos los ritmos, observe si tiende a crear frases simétricas (con el mismo número de células y/o compases) o asimétricas (con diferente número de células y/o compases).

EJERCICIO R.14 - Pida que le "dicten" los siguientes ritmos, es decir, que alguien los recite, o preferentemente los grabe. Procure que el que "dicta" recite realmente frases y no series de sonidos sin sentido. Aprenda cada ejercicio de memoria y escríbalo. Siga las siguientes instrucciones:
Primero, escuche el ritmo sin hacer nada. Luego, vuelva a escucharlo cuantas veces sea necesario para identificar el compás y observar cuántas frases hay y si empiezan en anacrusa o acento. Cuente cuántos compases tiene cada frase y dibuje los compases vacíos. Verifique que ya lo sabe de memoria y escriba el ritmo.



ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR EL TEMA "2" DE "MELODIA".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON EL TEMA "3" DE "MELODIA".

Tema 3

LA BLANCA

Cante "Arrorró mi niño".

Busque el compás y la subdivisión (4 tiempos, simple).

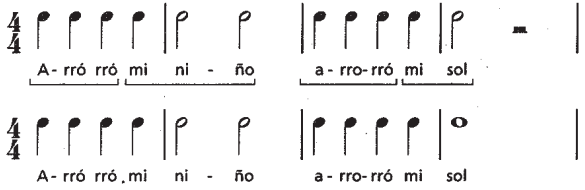
Marcamos ahora las barras de compás (si la melodía comienza en acento no es necesario marcar la primera barra). Note que el acento de la palabra "arrorró" no coincide con el acento del compás.

4
4 A - rro —rró mi | ni - ño | a - rro - rró mi | sol

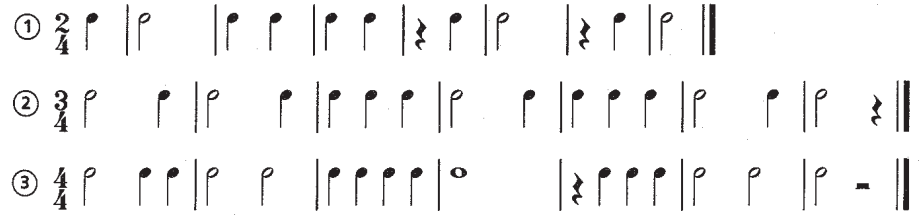
Anotamos ahora el ritmo. En los compases 1 y 3 las sílabas se representan por medio de negras. En el compás 2 las sílabas "ni - ño" duran dos tiempos cada una: se representan por medio de una **blanca.** En el compás 4, la sílaba "sol", según cómo se la cante, puede durar:

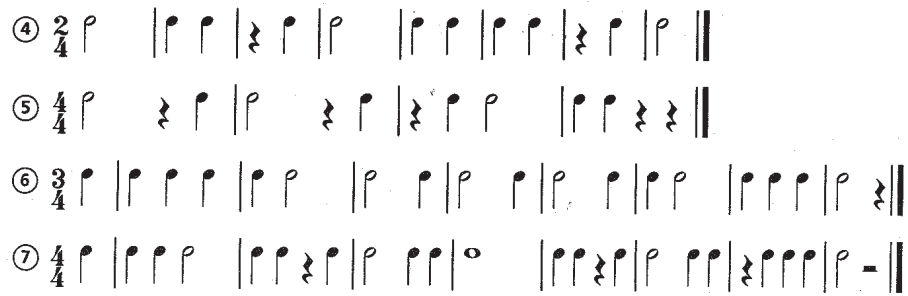
- dos tiempos y luego dejar dos tiempos de silencio (**silencio de blanca**)
- cuatro tiempos, en cuyo caso la figura a utilizar será una **redonda**.

Estas serían las dos versiones; cántelas:



EJERCICIO R.15 - Lea los siguientes ritmos, marcando el compás y diciendo una sílaba "pa" o "ta" por cada figura. Recuerde que la blanca es un solo sonido que tiene una duración de 2 tiempos. Léala como un sonido largo evitando marcar con inflexiones de la voz el momento en que este sonido pasa por el segundo tiempo. Idem en el caso de la redonda, un sonido largo que dura cuatro tiempos. Defina las frases y marque las células. Invente letras apropiadas y recítelas con el ritmo. También puede inventar melodías y cantarlas con la letra.





EL PUNTILLO Y LA LIGADURA

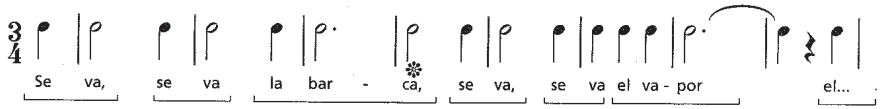
Cante "Se va la barca".

Busque el compás y la subdivisión (3 tiempos, simple). Marcamos las barras de compás sobre la letra:

3/4 Se | va, se | va la | bar - | ca, se | va, se | va el va - | por, | el | lu - nes...

Si queremos escribir el ritmo, observamos que para la sílaba "bar" necesitamos una figura de 3 tiempos de duración. No existe una figura con esas características, pero el problema se soluciona agregando un PUNTILLO a la blanca. El puntillo aumenta la duración de cualquier figura o silencio en la mitad de su duración original. En este caso, la blanca tiene una duración de dos tiempos, más el puntillo: 3 tiempos.

En el caso de la sílaba "por", necesitamos una figura que excede la duración del compás. Para anotarla se usa la LIGADURA, que suma a la duración de la blanca con puntillo un tiempo más, completando cuatro tiempos. El ritmo entonces queda así:

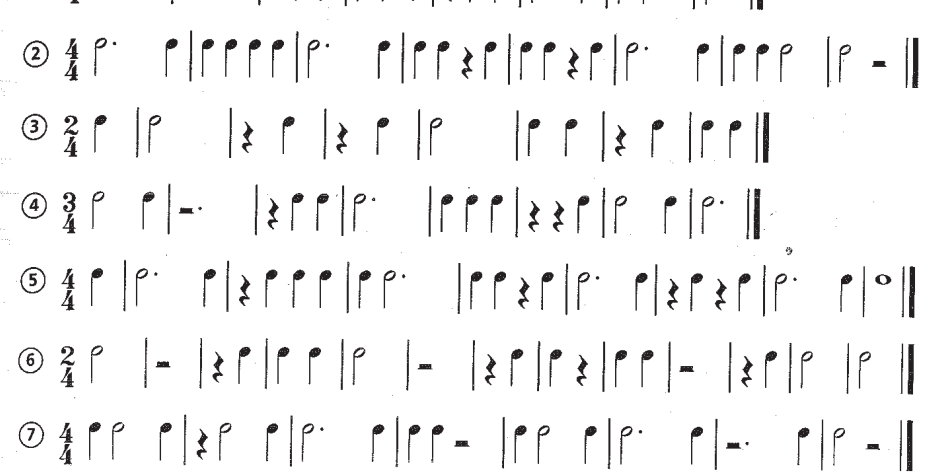


Observe cómo la letra organiza las células rítmicas y verifique que en la palabra "barca" aparece un acento de compás incorrectamente ubicado en la segunda sílaba. Este fenómeno es habitual en muchas canciones y deberá ser cuidadosamente observado cada vez.

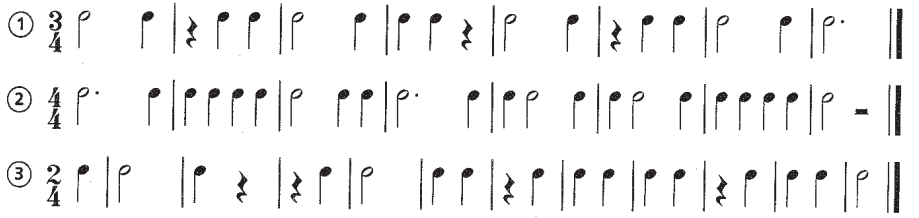
EJERCICIO R.16 - Escriba el ritmo de las siguientes canciones. Siga estas instrucciones: grabe o pida que le graben la canción. Escúchela para definir el compás. Observe cuántas frases hay y si empiezan en anacrusa o acento. Cuente cuántos compases tiene cada frase. Anote la letra y marque las barras de compás y las frases sobre ella. Verifique que ya sabe la canción de memoria y escriba el ritmo. Observe cómo la letra organiza las células rítmicas y márquelas. Observe si alguna palabra aparece incorrectamente acentuada por los acentos de la música.

Al olivo, al olivo
La Zandunga
Déjenla sola, solita y sola
Rock a bye baby
Fais dodo

EJERCICIO R.17 - Lea los siguientes ritmos. Marque las frases y las células. Invente letras apropiadas (aunque existan ejemplos de canciones mal acentuadas, usted debería cuidar que la acentuación de las palabras que inventa coincida con la de los compases). Recite las letras con los respectivos ritmos.



EJERCICIO R.18 - Pida que le dicten estos ritmos. Escríbalos según las instrucciones mencionadas en el Ejercicio R.14.



EJERCICIO R.19 - Invente y escriba ritmos similares a los anteriores usando negras, blancas, redondas y sus respectivos silencios. Siga las instrucciones del Ejercicio R.13.

ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR EL TEMA "3" DE "MELODIA".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON EL TEMA "4" DE "MELODIA".

Tema 4

LAS CORCHEAS

Cante: "Tengo una muñeca vestida de azul". Busque el compás y la subdivisión (2 tiempos, simple).

Marcamos ahora las barras de compás:

2
4 Ten-go_u-na mu -| ñe-ca ves-ti-| da de_a-| zul

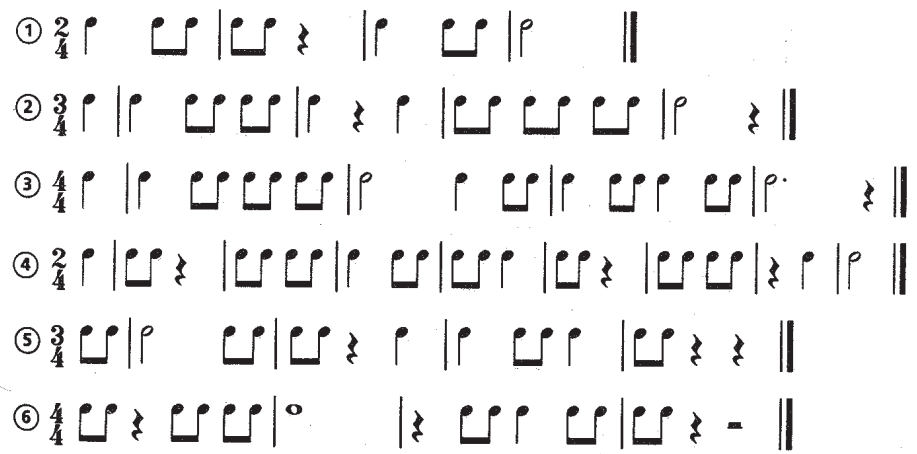
En el 3er compás, cada sílaba se representa por medio de una negra (observe la incorrecta acentuación de la palabra "vestida"). En el 4° compás, la sílaba "zul" se representa por una blanca.

En el 1° y 2° compás aparecen dos sílabas en cada tiempo, formando un ritmo parejo (coincidente con la subdivisión binaria). Estas sílabas se representan por medio de corcheas (cada corchea dura medio tiempo).

Es usual escribir las dos corcheas que ocupan un tiempo de esta manera: ó

Esta anotación facilita la lectura, ya que de un golpe de vista se reconocen los tiempos subdivididos en dos. Sin embargo, no siempre las células responden a este agrupamiento. Por ejemplo, si la letra de la canción fuera: *"Voy a componer una canción de amor"*, las células serían las siguientes:

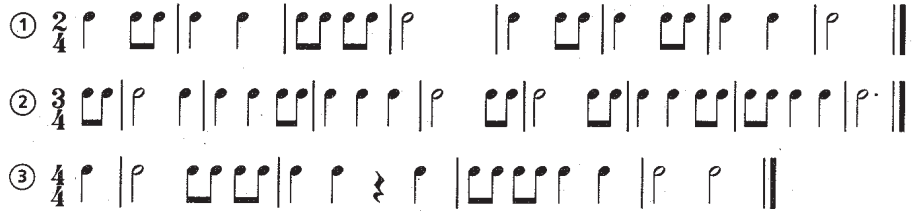
EJERCICIO R.20- Lea marcando el compás, con las sílabas "pa" o "ta" (diciendo "papa" o "tata" en los tiempos que tienen dos corcheas). Invente letras y defina las células. Observe si las células agrupan las corcheas de a dos, o no.



EJERCICIO R.21 - Escriba el ritmo de las siguientes canciones, según las instrucciones del ejercicio R.16.

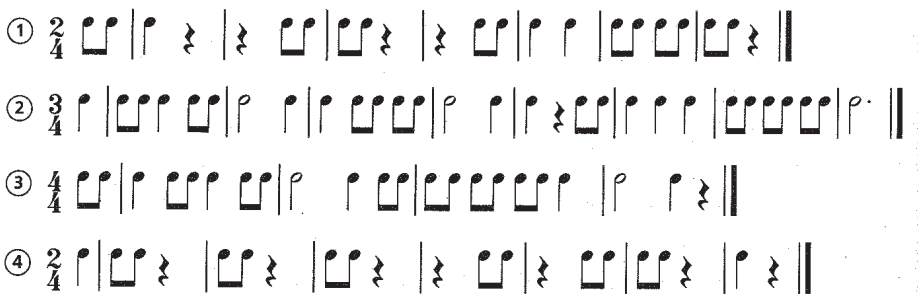
Aserrín, aserrán
Dale Boca
Sh, sh, River
Boca corazón
Tres hojitas, madre (1a parte)
Niñas bonitas
Si la nieve resbala (1a parte)
A cantar a una niña
De los cuatro muleros
Nesta rua
Una-do-li-tuá
Al pompón de la bella naranja
Twinkle twinkle
Baa-baa black sheep
Il court, il court le furet

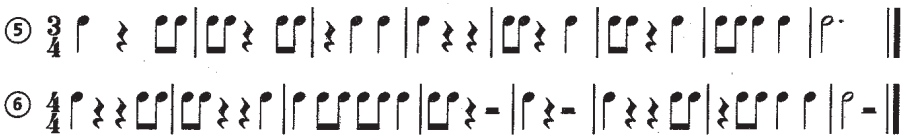
EJERCICIO R.22 - Pida que le dicten (o le graben) los siguientes ritmos. Apréndalos de memoria y escríbalos según las instrucciones habituales.



Al separar las oraciones en frases en el ejercicio anterior, habrá observado que si la primera frase empieza con acento, la segunda también; y si la primera frase es anacrúsica, es conveniente que la segunda también lo sea. Aunque esto no es una regla absoluta, es una buena guía para organizar el fraseo y lograr una mejor lectura.
Ejemplo N° 2:

EJERCICIO R.23 - Lea, defina células y frases y, eventualmente, invente letras.





NOTA
Cuando en el compás de 4 tiempos se suceden 3 tiempos de silencio, suelen escribirse uniendo con un silencio de blanca el 1° y 2° tiempos o el 3° y el 4°. El tiempo restante se anota con un silencio de negra.
Ejemplo:

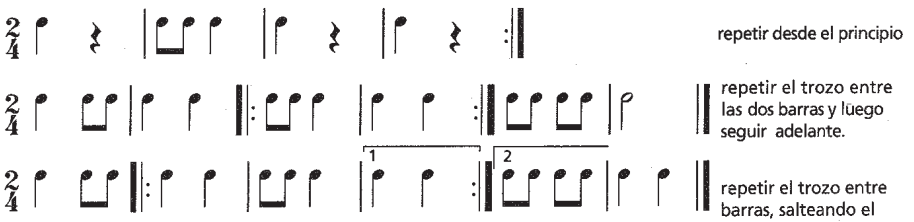
BARRA DE REPETICION

La barra de repetición: :‖ indica que se debe repetir todo desde el principio.

Cuando un trozo está encerrado entre dos barras de repetición: ‖: :‖ debe ser repetido a partir de la primera barra.

Si en la repetición va a aparecer alguna diferencia, se marca el o los compases que serán distintos con el signo de "primera casilla": ⌜1⌝ y al repetir, esos compases se saltean y se reemplazan por los que están marcados con el signo "segunda casilla": ⌜2⌝

Ejemplos:


repetir desde el principio
repetir el trozo entre las dos barras y luego seguir adelante.
repetir el trozo entre barras, salteando el compás marcado con la "primera casilla" y reemplazándolo por la "segunda casilla" y luego seguir adelante.

Cante los tres ejemplos.

ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR EL TEMA "4" DE "MELODIA".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON EL TEMA "5" DE "MELODIA".

Tema 5

LA CORCHEA SOLA. EL SILENCIO DE CORCHEA

Cante "Arroz con leche".

Busque el compás y la subdivisión (2 tiempos, simple).

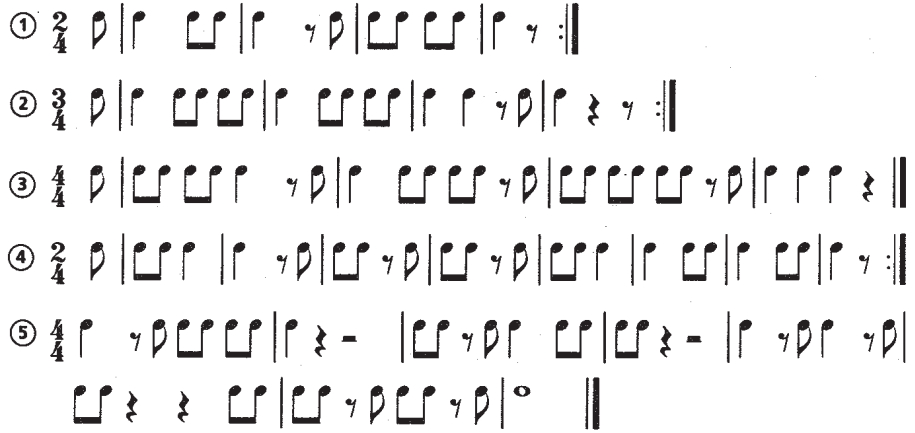
Marcamos las barras de compás sobre la letra:

$\frac{2}{4}$ A - | rroz con | le- che me | quie - ro ca- | sar con | u- na se- ño- | ri - ta de | San Ni- co- | lás

Anotemos ahora el ritmo. La anacrusa inicial suena en la segunda mitad del tiempo, o sea, que debe ser representada mediante una corchea. La anacrusa de la segunda frase es similar, pero para completar el tiempo en el que suena hace falta un silencio de medio tiempo, es decir, un **silencio de corchea**. (La corchea sola que aparece al comienzo como anacrusa se anota sin completar el tiempo con un silencio). Las demás sílabas se representan por medio de negras y corcheas.

Observe que en los compases 2, 3 y 6 (se considera compás 1 al que contiene el primer acento) la letra organiza las células "rompiendo" la barra que une a las dos corcheas. En cambio, en los compases 5 y 7 la célula agrupa a las dos corcheas de un mismo tiempo.

EJERCICIO R.24 - Lea, marcando los compases. Determine las frases y las células. Invente letras. Al leer, cuide de abarcar con la vista células completas. Para repetir se completa el último compás con la anacrusa. Si lo necesita, antes de comenzar a leer, practique la lectura de células con la Tabla que aparece en la página 28.



⑥

⑦

LA NEGRA CON PUNTILLO

Cante "Noche de paz".

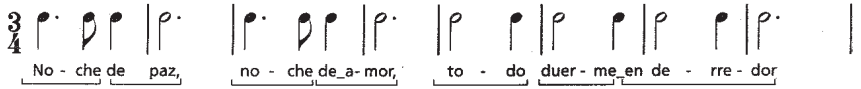
Determine el compás y la subdivisión (3 tiempos, simple).

Marcamos las barras de compás:

3
4 No- che de | paz, | no- che de_a- | mor, | to - do | duer- me_en | de - rre- | dor ...

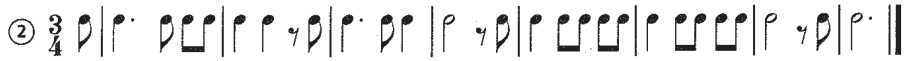
Ubicamos las figuras que conocemos en las sílabas correspondientes (en los compases 1 y 3 preste atención al momento en que aparecen las sílabas "che" y "de_a": segunda mitad del 2° tiempo).

En el 1° y 3er compás hace falta una figura que dure un tiempo y medio, ya que, si usamos una negra y un silencio de corchea cortaríamos la palabra "noche". Como no existe tal figura recurrimos al puntillo: usamos entonces una negra con puntillo (un tiempo y medio). Observe cómo la letra organiza las células, y que en la palabra "derredor" aparece una acentuación incorrecta.



EJERCICIO R.25 - Lea los siguientes ritmos. Para reconocer la duración de la negra con puntillo imagine auditivamente el momento en el que debe decir la corchea siguiente. Marque frases y células. Invente letras y recítelas con el ritmo.

①

② 

③

④

⑤

⑥

⑦

EJERCICIO R.26 - Escriba el ritmo de las siguientes canciones según las instrucciones habituales. Trate de distinguir dónde hacen falta negras con puntillo y dónde silencios de corchea.

Que llueva, que llueva
Tenemos un arquero
Sí, sí, señores
Y llora, y llora
Y ya lo ve, y ya lo ve
Vea, vea, vea
Las mañanitas
La Tarara
La Villanella
Desde Córdoba a Sevilla
Soy la reina de los mares
El Conde Olinos
A la mar fui por naranjas
El Cuándo
Les anges dans nos campagnes
Dónde vas Alfonso XII

EJERCICIO R.27 - Pida que le dicten (o graben) los siguientes ritmos y escríbalos según las instrucciones habituales.

①

②

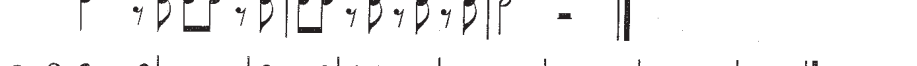
③

EJERCICIO R.28 - Lea, cuidando el fraseo según las instrucciones habituales.

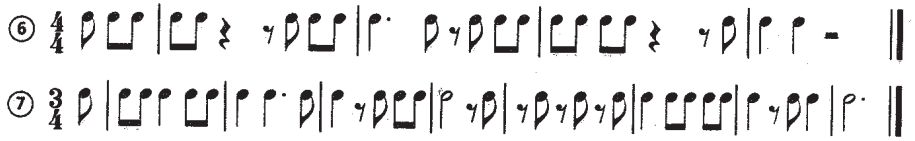
①

②

③

④ 

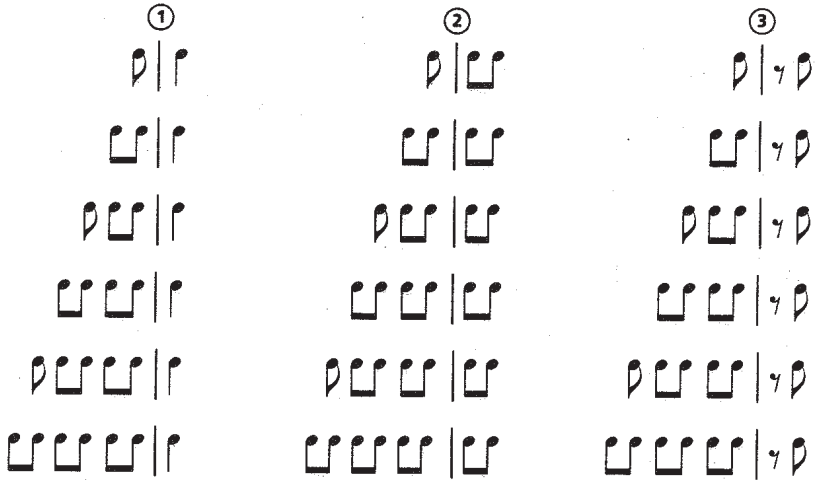
⑤



EJERCICIO R.29 - Invente y escriba ritmos usando redondas, blancas, negras, negras con puntillo, corcheas y los respectivos silencios.

TABLA DE CELULAS

Practique con esta tabla sobre un compás de 4 tiempos. Lea varias veces cada célula, recorriendo ordenadamente las líneas horizontales y luego salteando el orden. Practique también recorriendo las columnas de arriba abajo y viceversa hasta poder decir cada célula sin ninguna duda. Las primeras 4 líneas pueden practicarse también sobre un compás de tres tiempos.



ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR EL TEMA "5" DE "MELODIA".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON EL TEMA "6" DE "MELODIA".

Tema 6

LOS COMPASES COMPUESTOS

Como se recordará, dentro de los compases usuales existen dos grandes grupos: los compases de subdivisión binaria (simples) y los de subdivisión ternaria (compuestos).

Hasta ahora hemos trabajado sobre ritmos basados en compases simples. A continuación trabajaremos sobre compases compuestos, usando la corchea como figura que representa la subdivisión, es decir: 6/8, 9/8 y 12/8.

Cante "Estaba la pájara pinta". Busque el compás y la subdivisión (2 tiempos, subdivisión ternaria, o sea 6/8).

Marcamos las barras de compás sobre la letra:

6
8 Es- | ta -ba la pá -ja -ra | pin - ta sen- | ta-da_en un ver-de li - | món ...

En el 1° y 3er compás las sílabas coinciden exactamente con las subdivisiones y deben representarse por medio de corcheas (la anacrusa, también).

En el 2° compás la sílaba "pin" dura un tiempo entero: se representa por medio de una **negra con puntillo** (que equivale a 3 corcheas). La sílaba "món" del 4° compás, también.

En el 2° compás, la sílaba "ta" dura dos subdivisiones y se representa mediante una negra (equivalente a dos corcheas) y la sílaba "sen", que dura una subdivisión, se representa mediante una corchea.

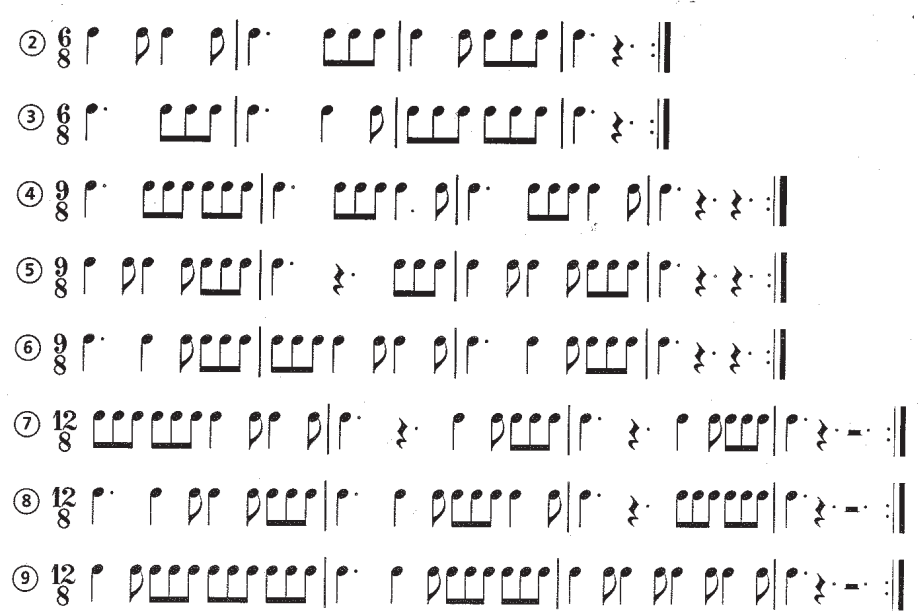
Para facilitar la lectura, las 3 corcheas que ocupan un tiempo se suelen anotar unidas por una barra. Sin embargo, las células pueden organizarse "rompiendo" dicha barra. Observe la partitura:

Para agilizar la lectura en compases compuestos es importante acostumbrarse a reconocer de un golpe de vista las figuras que forman un tiempo. Para ello, practique el siguiente ejercicio.

EJERCICIO R.30 - Marcando un pulso rápido, lea los siguientes grupos rítmicos que forman un tiempo en compás compuesto, según las siguientes instrucciones:

- **lea varias veces cada grupo y luego pase a otro variando el orden;**
- **no detenga nunca el pulso; verifique que dijo todos los sonidos del pulso en el que está antes de cambiar;**
- **vaya cambiando de grupo rítmico cada vez más rápido hasta leer sólo una vez cada grupo en cualquier orden;**
- **no confunda el grupo 4 con el grupo 3: en el grupo 3 el sonido apoyado en el pulso es largo ("tá-an-ta") y en el 4 este sonido es corto y acentuado ("tí-ta-an") .**

EJERCICIO R.31 - Lea los siguientes ritmos, marcando un pulso rápido. Observe que después de realizar el ejercicio anterior tenderá a leer acentuando todos los tiempos. Rescate los verdaderos acentos definiendo células y recitándolas con cuidado.

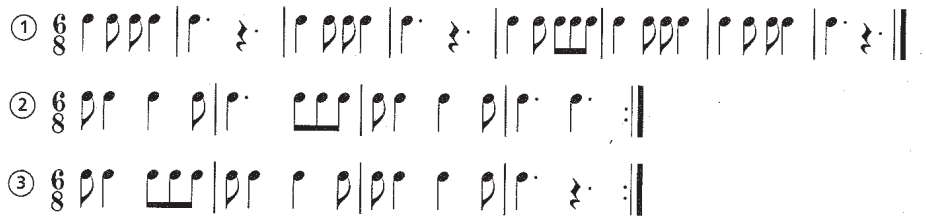


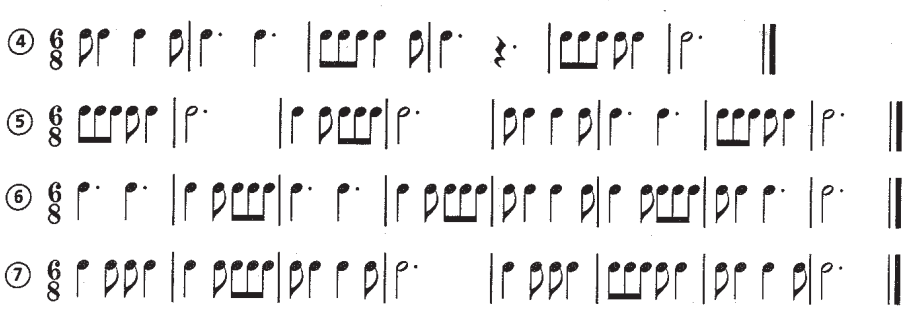
La figura que ocupa dos tiempos en compás compuesto es la **blanca con puntillo**. Compruébelo.

EJERCICIO R.32 - Escriba el ritmo de las siguientes canciones según las instrucciones habituales.
Cucú, cucú, cantaba la rana
Que pase el rey
Se me ha perdido una niña
La vaca es un animal (o Guadalajara en un llano)
Malambo
Uno de enero, dos de febrero
The mulberry bush
Bajó un ángel del cielo
En Galicia hay una niña
Auprès de ma blonde

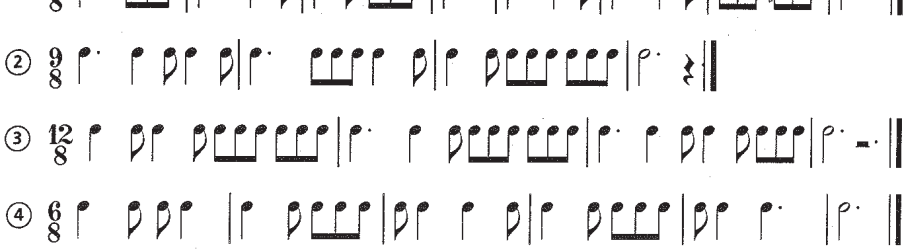
EJERCICIO R.33 - Escuche chacareras, bailecitos y tarantelas y busque el compás.

EJERCICIO R.34 - Lea, manteniendo un pulso rápido:





EJERCICIO R.35 - Pida que le dicten los siguientes ritmos. Escríbalos según las instrucciones habituales.



EJERCICIO R.36 - Invente y escriba ritmos similares a los anteriores sobre los compases compuestos de 2, 3 y 4 tiempos.

ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR EL TEMA "6" DE "MELODIA".

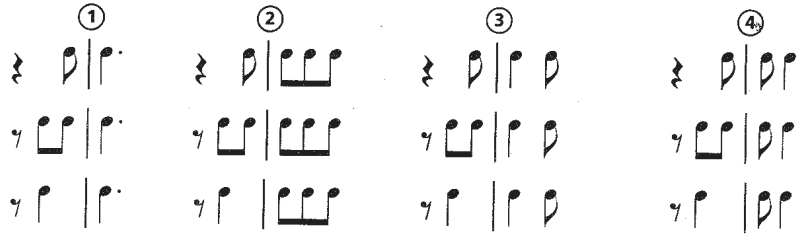
ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON LOS TEMAS "7" DE "MELODIA" E "INTERVALOS".

Tema 7

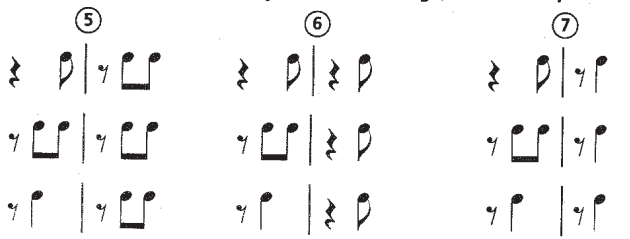
SILENCIOS EN COMPAS COMPUESTO

En este capítulo trabajaremos con ritmos que incluyen silencios en compás compuesto. En primer lugar estudiaremos las **anacrusas** de una corchea, una negra y dos corcheas, que implican un silencio en el tiempo en que se encuentran. Luego, estudiaremos estos mismos ritmos como **desinencias** después de un silencio acentuado.

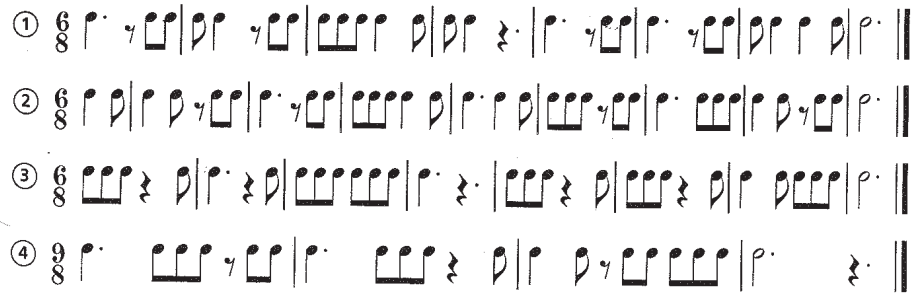
EJERCICIO R.37 - Ubíquese auditivamente en compás compuesto de dos tiempos, marcando un pulso rápido y diciendo las tres corcheas de cada subdivisión. A continuación, apoyándose en ese compás, lea varias veces cada una de las siguientes células, primero en sentido horizontal y luego vertical (de arriba hacia abajo y viceversa) y diagonal, hasta lograr pasar de una a otra fluidamente.

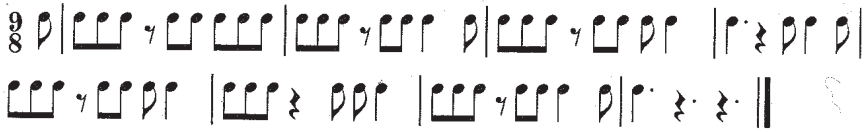


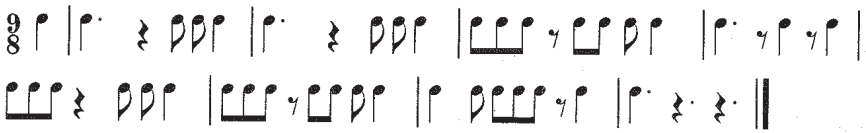
Una vez resueltas las células anteriores, practique con las siguientes células. Marque el compás y vaya pasando, renglón por renglón de la columna 2 a la 5, de la 3 a la 6 y de la 4 a la 7. Luego, trate de independizar la lectura de las columnas 5, 6 y 7.

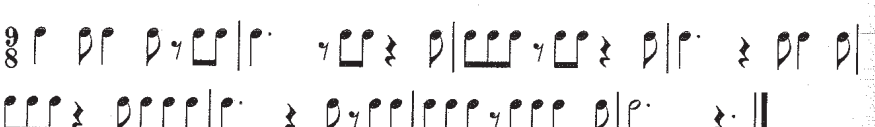


EJERCICIO R.38 - Lea los siguientes ritmos sobre un pulso rápido. Marque células y frases. Si tiene dificultades con algún trozo, invente una letra apropiada.

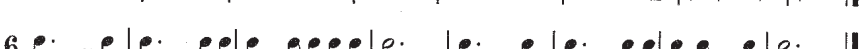


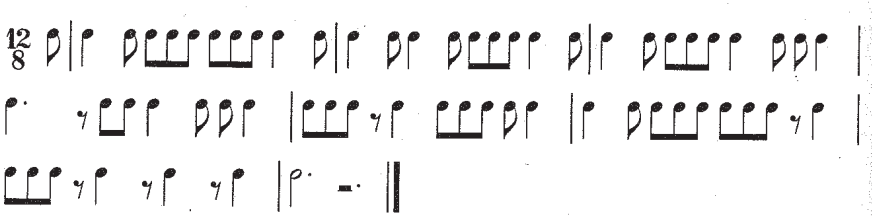
⑤ 

⑥ 

⑦ 

⑧

⑨ 

⑩ 

EJERCICIO R.39 - Escriba el ritmo de las siguientes canciones, según las instrucciones habituales:
La raspa
A la lata, al latero
Ci va al monte
Estaba la rana cantando debajo del agua
The farmer in the dell
En el portal de Belén
Entre San Juan y San Pedro y alguna tarantela que conozca.

EJERCICIO R.40 - Lea los siguientes ritmos sobre un pulso rápido. Si encuentra dificultades vuelva a hacer el ejercicio R.37. Marque células y frases.

①

②

③

④

⑤

⑥

⑦

⑧

⑨

EJERCICIO R.41 - Invente y escriba ritmos similares a los anteriores.

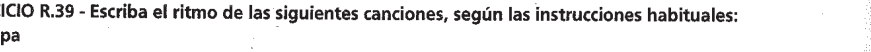
EJERCICIO R.42 - Pida que le dicten los siguientes ritmos y escríbalos.

①

②

③

④

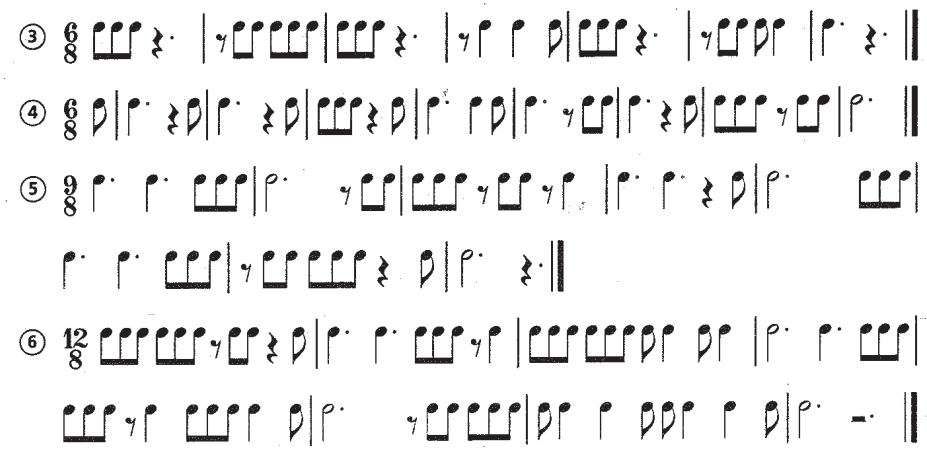
⑤ 

⑥

EJERCICIO R.43 - Lea, sobre un pulso rápido. Marque células y frases.

①

②



ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR LOS TEMAS "7" DE "MELODIA" E "INTERVALOS".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON LOS TEMAS "8" Y "9" DE "MELODIA" E "INTERVALOS" Y CON EL TEMA "9" DE "ARMONIA".

Tema 8/9

LA SINCOPA EN COMPAS SIMPLE

Volveremos a trabajar ahora sobre compases simples, en los que un tiempo esté representado por una negra. Recordemos que ya hemos estudiado las figuras y silencios que representan un tiempo (negra), sus múltiplos (blanca, blanca con puntillo, redonda) y la subdivisión (corchea). En este capítulo volverán a aparecer, pero apoyadas irregularmente sobre los tiempos y los acentos constituyendo **síncopas**.

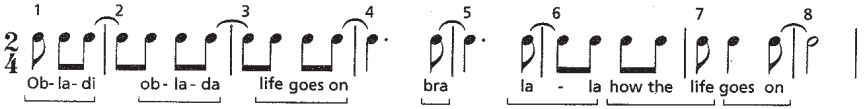
Escuche la versión de The Beatles de la canción Obladi-oblada y busque el compás y la subdivisión: 2 tiempos, simple.

Marcamos las barras de compás sobre la letra:

Observe que, salvo en la segunda vez que aparece la palabra "life" ningún acento de compás cae sobre una sílaba. Cuando aparece el acento de compás, la sílaba acentuada ya se cantó en el final del compás anterior. Estas sílabas que anticipan el acento son las síncopas.

Escribimos el ritmo, ubicando cuidadosamente las figuras en los momentos del compás donde se cantan las sílabas. Observe que en el 7° compás, la sílaba "goes" se dice en la segunda mitad del primer tiempo y se prolonga sobre el segundo tiempo:

En los espacios marcados con asteriscos ubicamos figuras que definan con precisión el momento en que se debe decir la sílaba siguiente: corchea en los compases 2, 3 y 6, blanca al final de la frase, y negra con puntillo en los compases 4 y 5. Cada una está ligada a la nota anterior, indicando convencionalmente que la nota anterior es una síncopa y debe acentuarse. Marcamos también las células.



Observe que al marcar las células que terminan sobre síncopas se han dejado afuera las prolongaciones ligadas de las notas sincopadas. Esto permite visualizar cuántos sonidos tiene la célula, entendiendo que el último es el acentuado. En la célula que corresponde a las sílabas "la-la", después del acento sincopado sobre la primera sílaba, la marca de célula abarca el sonido ligado porque después de él viene la desinencia (la segunda "la").

En la partitura de Obladi-oblada aparecen, entonces, dos clases de sonidos que se apoyan irregularmente en los tiempos:

- 1) el que se articula en la parte débil de un tiempo y se "cruza" sobre el tiempo siguiente, como la sílaba "goes" del compás 7;
- 2) el que anticipa el acento del siguiente compás y, por lo tanto provoca una anticipación de la célula completa, ya sea un acento solo, como en la sílaba "bra", o un acento con su anacrusa y/o su desinencia, como en todas las demás células.

Si bien se suele hablar de síncopa en ambas situaciones, es evidente que el fenómeno rítmico provocado por el adelantamiento del acento (caso 2) es mucho más llamativo, ya que afecta a células completas. En el caso 1, la célula no habría sido muy diferente si se hubiera anotado una corchea y un silencio para la sílaba "goes".

NOTA

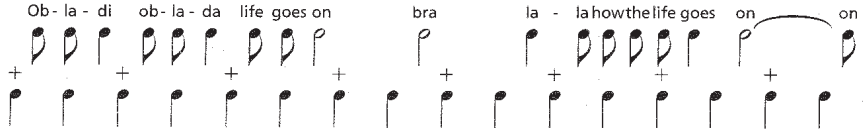
Observe que ahora aparecen muchas figuras ligadas que no se cantan sino que sirven de prolongación de las anteriores. Esto complica bastante la lectura, y por eso es muy importante apoyarse en la marca del compás para ubicar con exactitud el sonido que se está cantando. Además, en lugar de intentar medir la duración del sonido sincopado conviene anticipar visualmente la ubicación del sonido siguiente, saltando con la vista célula por célula.

EJERCICIO R.44 - Cante Obladi-oblada mirando la partitura. Luego, lea el ritmo con la sílaba "ta", sin cantar. Preste atención a los adelantamientos de los acentos y la construcción de las células.

NOTAS

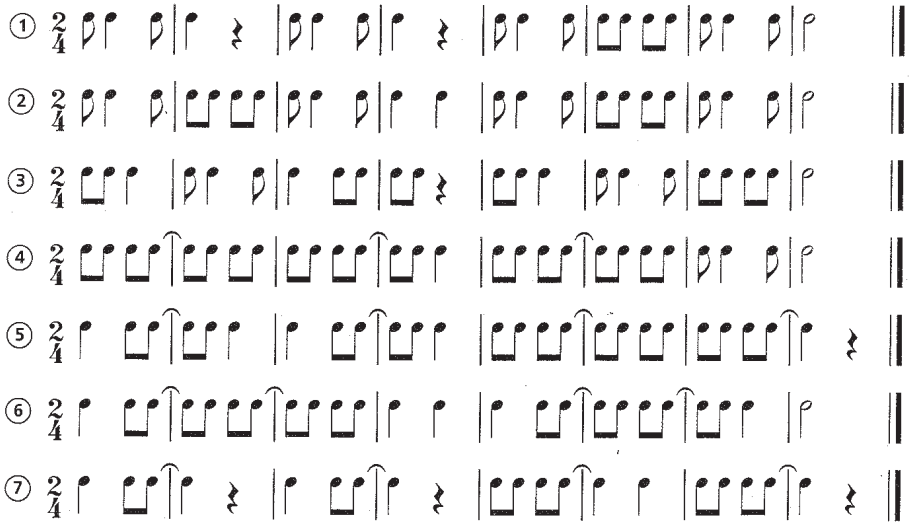
1- El sonido sincopado ES UN SOLO SONIDO aunque esté representado por medio de dos figuras. Por lo tanto, debe ser cantado como un sonido largo, evitando apoyar con inflexiones de la voz la segunda parte del sonido, cuando éste pasa por el acento o tiempo siguiente. Por el contrario, cuando la síncopa anticipa un acento, debe acentuarse el comienzo del sonido sincopado, aunque, obviamente no coincida con el acento del compás.

2- Los ritmos sincopados pueden ser considerados como una superposición de dos ritmos: el compás, marcado habitualmente por la percusión o el bajo, y otro ritmo de acentuación irregular, que es el de la melodía:

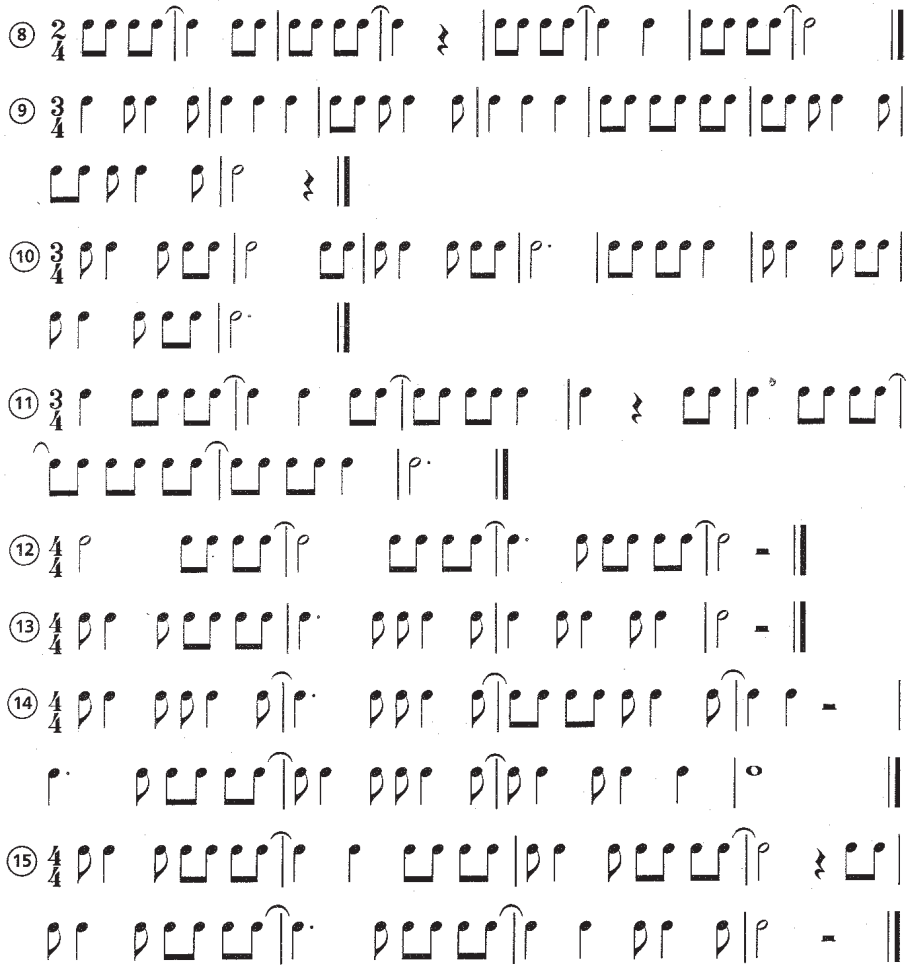


EJERCICIO R.45 - Escuche música sincopada (jazz, pop, rock) y busque las síncopas auditivamente marcando el compás y escuchando la anticipación de los acentos. Escriba los fragmentos en los que aparezcan síncopas.

EJERCICIO R.46 - Lea los siguientes ritmos, marcando el compás. Trabaje en primer lugar con los ritmos en 2 y 4 tiempos, similares a los que escuchó en el ejercicio anterior. Marque las células y cuide especialmente la acentuación de los sonidos sincopados. Si lo necesita, invente letras. Antes de estudiar los ejemplos en compás de 3 tiempos, lea las explicaciones que se ofrecen en la página 40.



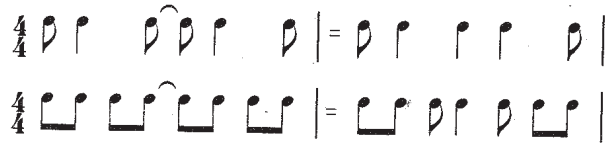
Ritmo 38



Observe que en el compás de 4 tiempos pueden aparecer dos o tres sonidos seguidos "cruzados" sobre los tiempos. En estos casos, hay dos notaciones posibles: escribir negras (que se interpretarán como "cruzadas" sobre los tiempos), o usar ligaduras entre corcheas. En ambos casos la lectura es dificultosa y necesita ser entrenada. Por otra parte, aunque se usen negras "cruzadas" es habitual usar la ligadura para indicar el cruce sobre el tercer tiempo.

Ejemplos:

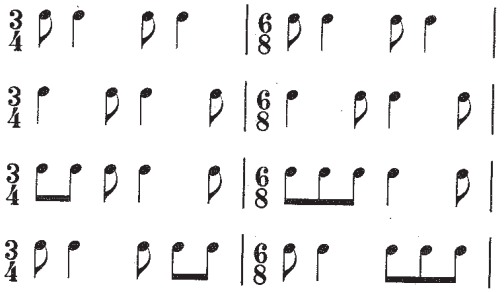
Ritmo 39



EJERCICIO R.47 - Practique la lectura de los siguientes compases sueltos que incluyen dos o tres sonidos "cruzados" sobre los tiempos.

Si escucha los valses peruanos sugeridos en el ejercicio R.49 observará que en el compás de 3 tiempos, la presencia de sonidos "cruzados" sobre los tiempos puede sugerir compases de 6/8. Ejemplos:

sugiere:



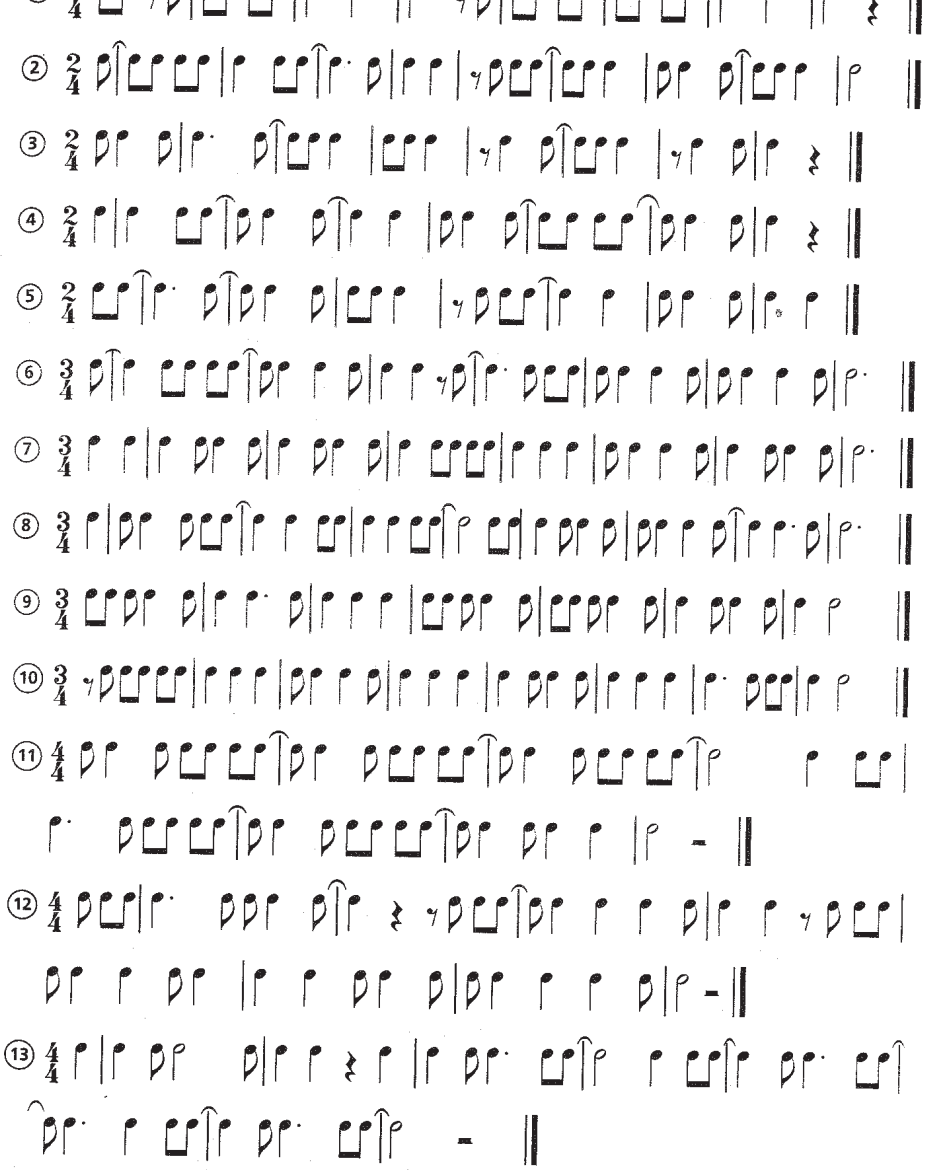
En estos casos, aunque la base de acompañamiento siga marcando el compás de tres tiempos, puede ser útil oír el cruce de compases y eventualmente, cambiar la marca de la mano para apoyarlo.

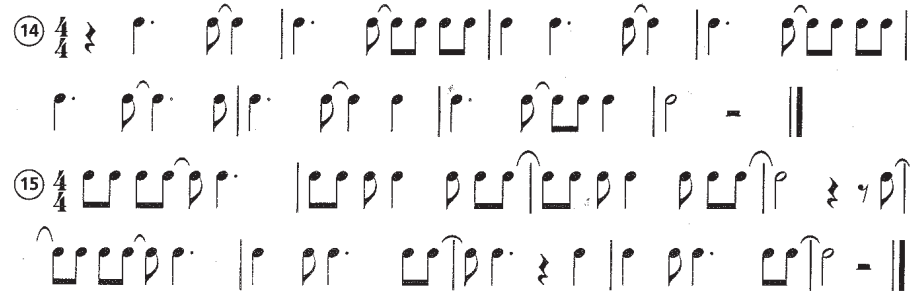
EJERCICIO R.48 - Lea los ritmos del ejemplo anterior en los dos compases. Cuide que el valor de la corchea en ambos compases sea exactamente igual, aunque obviamente los tiempos del compás de 3/4 sean más breves (dos corcheas cada uno) que los del compás de 6/8 (tres corcheas cada uno).

EJERCICIO R.49 - Escriba el ritmo de las siguientes canciones de The Beatles:
Bungalow Bill (estribillo)
Here, there and everywhere
Eleanor Rigby
While my guitar gently weeps
Glass onion
I will
Taxman

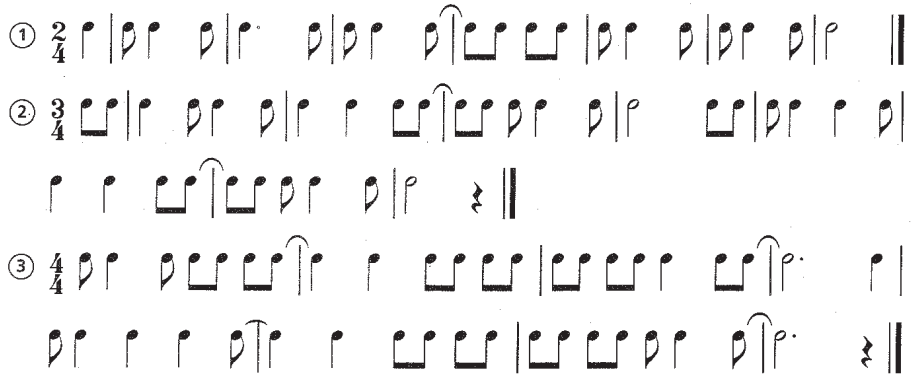
Luego escriba el ritmo de los siguientes valses peruanos:
Amarraditos
Fina estampa
La flor de la canela

EJERCICIO R.50 - Lea los siguientes ritmos. Marque células y frases. Si lo necesita, invente letras.





EJERCICIO R.51 - Pida que le dicten los siguientes ritmos y escríbalos.



EJERCICIO R.52 - Invente y escriba ritmos sincopados en compases de dos, tres y cuatro tiempos.

ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR LOS TEMAS "9" DE "MELODIA", "INTERVALOS" Y "ARMONIA".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON LOS TEMAS "10" DE "MELODIA", "INTERVALOS" Y "ARMONIA".

Tema 10

SINCOPA EN COMPAS COMPUESTO

Trabajaremos ahora sobre ritmos sincopados en compás compuesto de dos tiempos, que aparecen sobre todo en música folklórica argentina y latinoamericana.

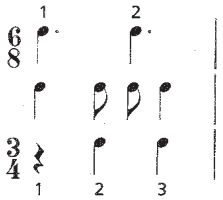
Escuche chacareras interpretadas por conjuntos tradicionales. Preste atención al acompañamiento de bombo y guitarra. Imite el ritmo con golpes sobre la mesa. Anótelo.

Habrá observado que el acompañamiento de chacarera se basa en el siguiente esquema rítmico:

intercalando variaciones, por ejemplo:

EJERCICIO R.53 - Toque estos acompañamientos. Si no dispone de un bombo, trate de diferenciar los golpes de parche (graves) de los de aro (agudos) de alguna manera. Reproduzca el acompañamiento de chacarera en guitarra, tocando los golpes agudos con un chasquido de uñas y los golpes graves con el pulgar sobre las cuerdas graves.

Observe que los golpes graves (parche) sugieren un compás de 3/4, mientras los agudos marcan los dos tiempos del 6/8:



Por ello, se puede considerar que el ritmo de chacarera está en dos compases simultáneos, caracterizados por el uso específico de sonidos agudos (para el 6/8) y graves (para el 3/4), con el acento de compás en un sonido agudo. De allí surge su peculiar sonoridad, ya que si se invierte el uso de graves y agudos el ritmo no suena a chacarera. El bailecito, el gato, el malambo, el escondido y otras danzas se basan en el mismo ritmo. Sus diferencias aparecen en la forma musical (disposición de estrofas y estribillos) y, en ciertos casos, en los instrumentos y la velocidad.

NOTA

La superposición o alternación de ritmos en compases de 3/4 y 6/8 está presente en la música folklórica de toda Latinoamérica. Sus orígenes se remontan a la música española, ya que aparecen en la música del Renacimiento español (la época de la conquista de América). Cada región interpretó luego estos ritmos con ligeros matices de velocidad e instrumentación. Si tiene oportunidad de escuchar música folklórica de diferentes regiones de Latinoamérica, preste atención a estos ritmos y compare sus diferentes estilos de interpretación.

Al estar presente en la base rítmica, el compás de 3/4 aparece intercalado frecuentemente en las melodías folklóricas en 6/8. Conviene leerlo marcando directamente el compás de 3 tiempos con la mano, cuidando que la duración total de este compás sea igual a la del compás de 6/8.

EJERCICIO R.54 - Escuche el ritmo básico de chacarera marcando el compás y prestando atención a los golpes de parche. Reconozca el compás de 3/4 "cruzado" con el de 6/8. Cante el ritmo básico cambiando la marca de la mano de un compás al otro:

Luego, trate de marcar el compás de 3/4 con una mano y simultáneamente, el de 6/8 con la otra mientras canta el ritmo básico de chacarera.

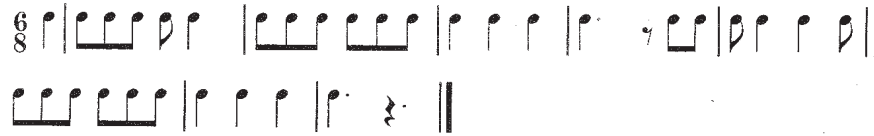
EJERCICIO R.55 - Cante el ritmo básico de chacarera (ver ejercicio anterior) e intercale cada 4 compases, alguno de los siguientes ritmos en 3/4:

EL "FRASEO CRUZADO"

En algunas canciones folklóricas en 6/8 suele aparecer un fenómeno rítmico particular: **al final de la frase se anticipa el acento**, colocándolo en el segundo tiempo del 6/8, y dejando como desinencia el sonido que aparece sobre el último compás de la frase. Llamaremos a este fenómeno **"fraseo cruzado"**. Véase el primer ejemplo del ejercicio R.56.

EJERCICIO R.56 - Lea los siguientes ritmos, manteniendo un pulso rápido, similar al de la chacarera. Marque las frases y determine las células. En el N° 1, la última célula de cada frase tiene el "fraseo cruzado", como se acaba de explicar.

①

② 

③

④

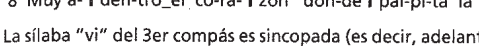
⑤

⑥

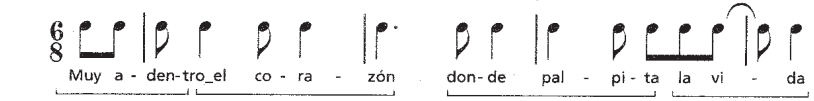
⑦

⑧

Cante ahora la chacarera "Chakay Manta" (versión de Los Chalchaleros). Anotamos los acentos y las barras de compás sobre la primera frase:



La sílaba "vi" del 3er compás es sincopada (es decir, adelanta el acento y, por lo tanto, la célula correspondiente) y se prolonga una corchea sobre el compás siguiente. (Observe la incorrecta acentuación de la palabra "palpita")



EL RITMO DE "CHACARERA TRUNCA"

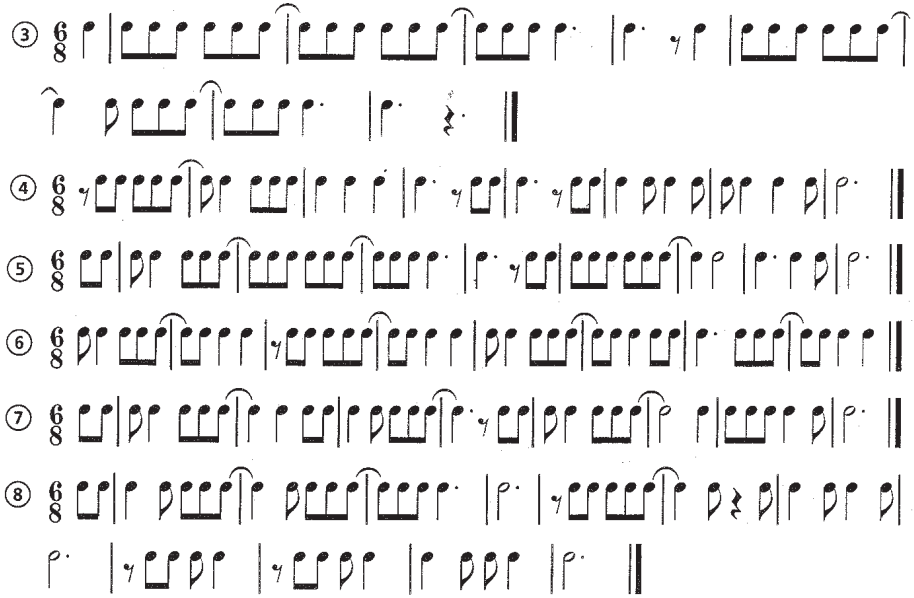
Otro fenómeno rítmico particular del folklore argentino es el módulo rítmico de **"chacarera trunca"**. Sobre dos compases aparecen tres células: la primera acentuada normalmente, la segunda, sincopada y la tercera, acentuada en el segundo tiempo del segundo compás.

En cada estrofa de la chacarera trunca este módulo de dos compases se repite cuatro veces (ver el ejemplo 6 en el próximo ejercicio). En otras canciones, este módulo de dos compases puede alternarse con otros ritmos (ver ejemplos 3 y 6 en el ejercicio R.59).

EJERCICIO R.57 - Lea los siguientes ritmos manteniendo un pulso rápido. Observe los casos de "fraseo cruzado" y "chacarera trunca".

①

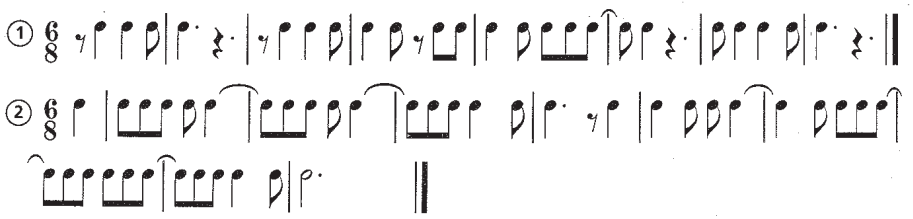
②

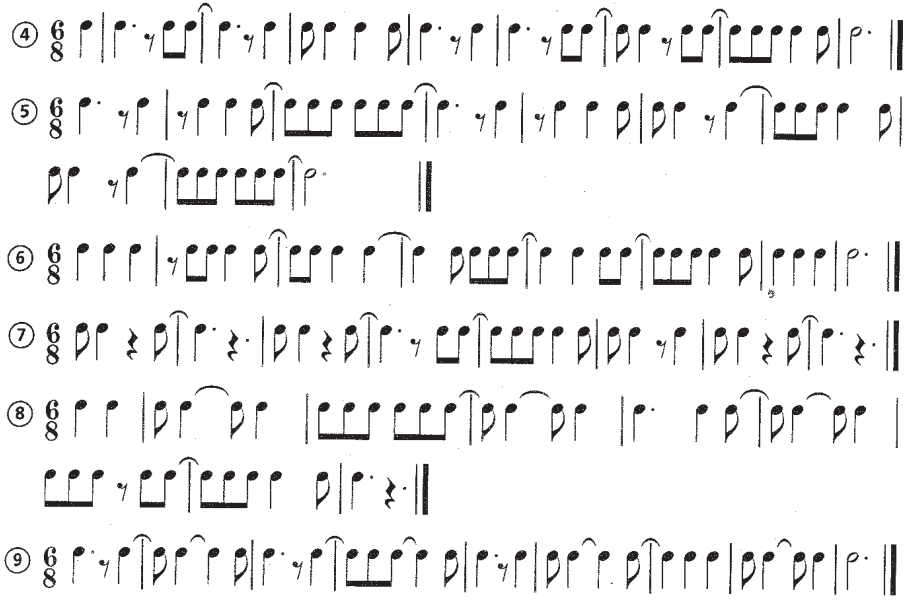


EJERCICIO R.58 - Escriba el ritmo de chacareras, gatos, bailecitos. Tenga cuidado con las síncopas y con los casos de "fraseo cruzado" y "chacarera trunca". Se sugieren algunos títulos;

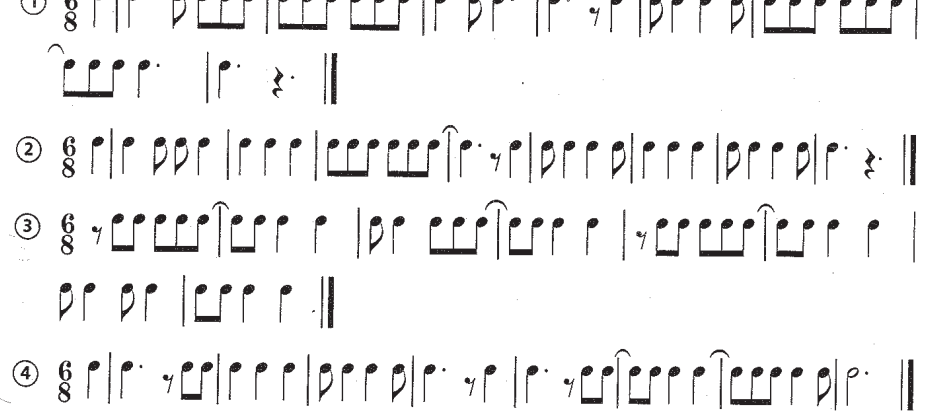
Chakay Manta
La colorada
Chacarera de las piedras
Pago viejo
El mote
Añoranzas
El huajchito
La patrulla
El borrachito
Bagualero soy
El pintao
La vieja

EJERCICIO R.59 - Lea los siguientes ritmos, manteniendo un pulso rápido. Tenga cuidado con la aparición de módulos rítmicos de "chacarera trunca".





EJERCICIO R.60 - Pida que le dicten los siguientes ritmos y escribalos.



EJERCICIO R.61 - Invente y escriba ritmos sincopados en 6/8. Trate de usar en algún momento el "fraseo cruzado" y el módulo de "chacarera trunca".

SINCOPAS EN COMPAS DE 12/8

El compás de 12/8 es muy frecuente en el blues, el jazz y sus derivados (pop, rock). Sin embargo, los libros de partituras suelen anotar estos ritmos en 4/4 con la indicación "con swing". Esto significa que el grupo de dos corcheas (o la corchea con puntillo y semicorchea) deben interpretarse en compás compuesto:

Este sistema de anotación no es exacto: se utiliza para facilitar la lectura a personas que no saben leer en compás compuesto y que generalmente conocen la pieza de memoria y sólo usan el ritmo escrito como guía aproximada para seguir la melodía.

Si usted necesita reconocer el momento exacto en que se toca o canta cada nota, será conveniente que ejercite la lectura y escritura de estos ritmos en 12/8 y observe que incluyen numerosas síncopas: sonidos cruzados sobre los tiempos y anticipaciones de acentos y sus correspondientes células.

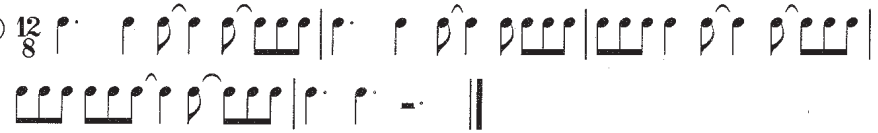
Cante la canción de The Beatles "With a little help from my friends". El estribillo tiene el siguiente ritmo:

Debido a la cantidad de notas que tiene cada compás es conveniente agrupar las corcheas por tiempo y usar ligaduras dentro del compás para ayudar a la captación visual de los sonidos que se cruzan sobre los tiempos.

EJERCICIO R.62 - Lea varias veces cada uno de los siguientes compases, que contienen sonidos cruzados sobre los tiempos. Marque el compás. Preste atención al sonido de las células.

Observe ahora los siguientes compases: son similares a los anteriores pero se ha colocado una barra de compás en el medio de cada uno, definiendo anacrusas de dos tiempos y acentos sincopados. Cante varias veces cada uno, marcando el compás con la mano y empezando en el 3er tiempo. Observe que el sonido de las células es diferente del anterior.

EJERCICIO R.63 - Lea los siguientes ritmos. Invente melodías apropiadas para cada uno.

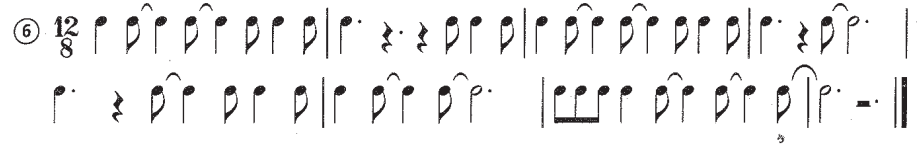
① 

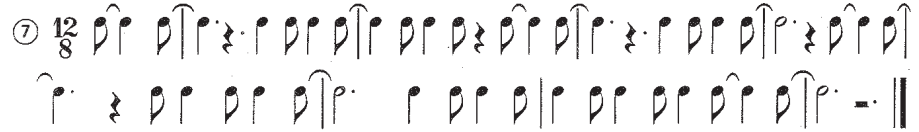
②

③

④

⑤

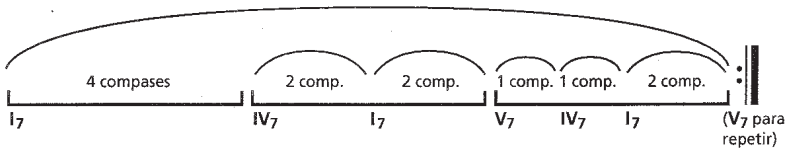
⑥ 

⑦ 

⑧

EJERCICIO R.64 - Escriba el ritmo de las siguientes canciones de The Beatles:
Yellow submarine
I'm only sleeping
With a little help from my friends
Getting better
Fixing a hole
Being for the benefit of Mr. Kite
Revolution
Oh Darling

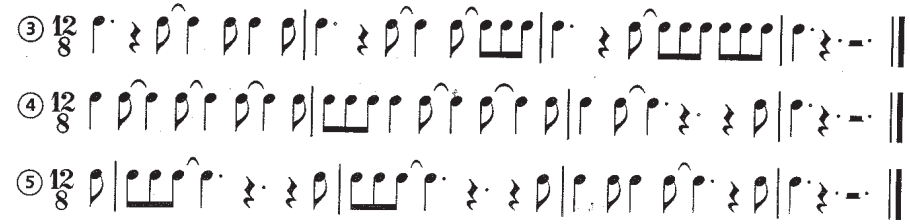
EJERCICIO R.65 - Improvise melodías de blues en 12/8 sobre la siguiente base armónica. Luego, elija alguna de las melodías y escríbala con notas y ritmo.



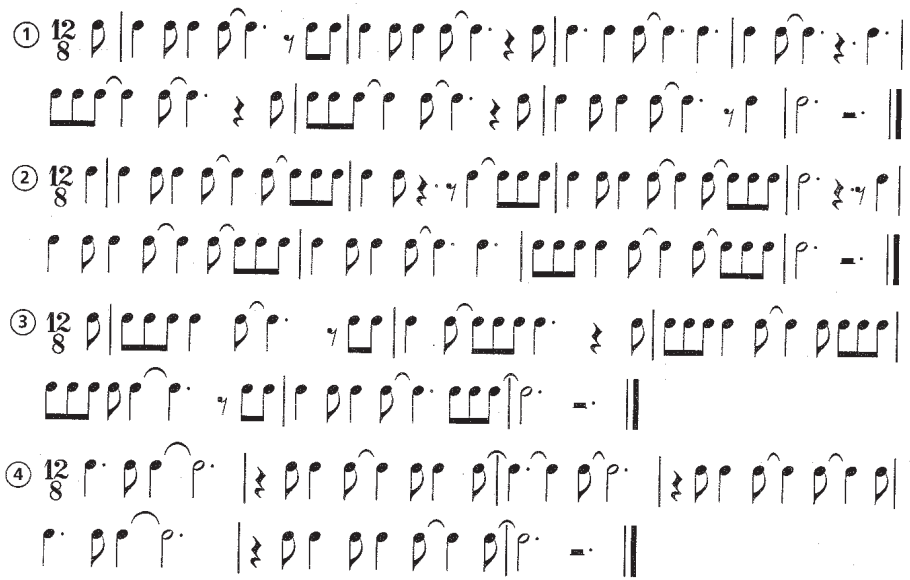
EJERCICIO R.66 - Pida que le dicten los siguientes ritmos. Escríbalos.

①

②



EJERCICIO R.67 - Lea los siguientes ritmos inventando melodías apropiadas.



ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR LOS TEMAS "10" DE "MELODIA", "INTERVALOS" Y "ARMONIA".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON LOS TEMAS "11" DE "MELODIA" E "INTERVALOS" Y COMENZAR EL TEMA "11/12" DE "ARMONIA".

Tema 11

LA SEMICORCHEA

Volvemos ahora a trabajar sobre compases simples, para estudiar la subdivisión del pulso en 4 partes iguales. Esta subdivisión se representa por medio de la **semicorchea**.

Cante "Aurora". Busque el compás: 4 tiempos, simple.

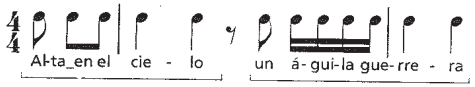
Marcamos las barras de compás sobre la letra:

4
4 Al - ta_en el | cie - lo un á-gui-la gue-| rre - ra

Las cuatro sílabas "un á-gui-la gue-" dividen en forma pareja el último tiempo del compás: las representamos con semicorcheas. Si bien pueden anotarse sueltas:

es común unir las semicorcheas que forman un tiempo para ayudar a la captación visual inmediata de los pulsos:

Anotamos el ritmo completo de la canción. (Observe que la música no respeta el acento de la palabra "alta" y que el acento de la palabra "águila" no coincide con un acento de compás sino con un tiempo débil).



Dentro de un mismo pulso se pueden combinar corcheas y semicorcheas de diferentes maneras. Estudiaremos algunas a continuación.

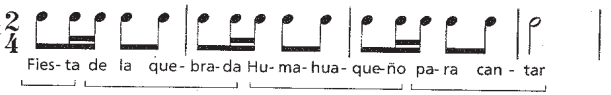
Cante "El Humahuaqueño" (Carnavalito, estribillo). Busque el compás: 2 tiempos, simple.

Anotamos las barras de compás sobre la letra:

2
4 Fies-ta de la que- | bra-da, hu-ma-hua- | que-ño pa - ra can-| tar

En los comienzos de cada compás se escucha una sílaba larga y dos cortas formando un tiempo, es decir, una corchea y dos semicorcheas. Se suelen escribir unidas por una barra para facilitar la visualización de los tiempos, aunque, como se aprecia en este ejemplo, las células corten dicha barra.

Escribimos el ritmo completo:



Otro ejemplo: cante "Milonga sentimental". Busque el compás: 2 tiempos, simple.

Marcamos las barras de compás sobre la letra:

2
4 Mi- | lon-ga pa' re - cor- | dar - te, mi -lon- | ga sen -ti - men- | tal

En el primer compás se escucha una sílaba corta, luego una larga y otra corta formando el primer tiempo. Se representan con semicorchea - corchea - semicorchea, sueltas o unidas por una barra, aunque la célula, como en este ejemplo, corte dicha barra. (Observe la incorrecta acentuación de la palabra "milonga" en el compás 3). El ritmo completo queda así:

Otro ejemplo: cante "Marcha de San Lorenzo". Busque el compás: 4 tiempos, simple.

Anotamos las barras de compás sobre la letra:

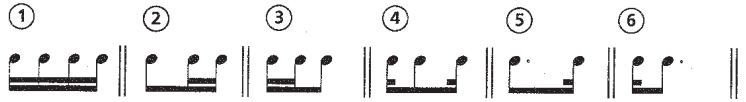
4
4 Fe-bo_a - | so - ma, ya sus | ra- yos

La anacrusa, en ambos compases, está formada por una sílaba larga que dura tres partes del tiempo y una sílaba corta que lo completa. Se representan por medio de una corchea con puntillo y una semicorchea, sueltas o unidas por una barra.

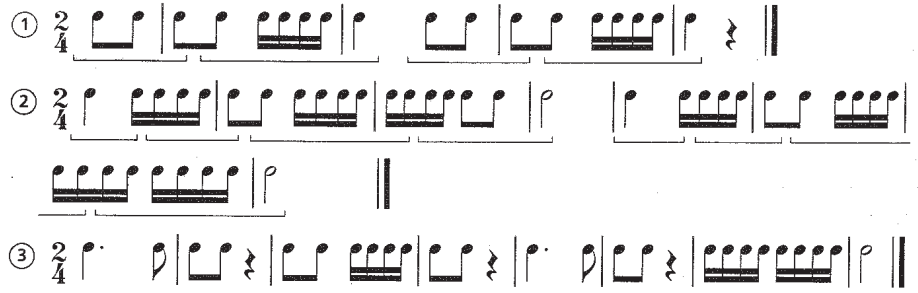
Ritmo completo:

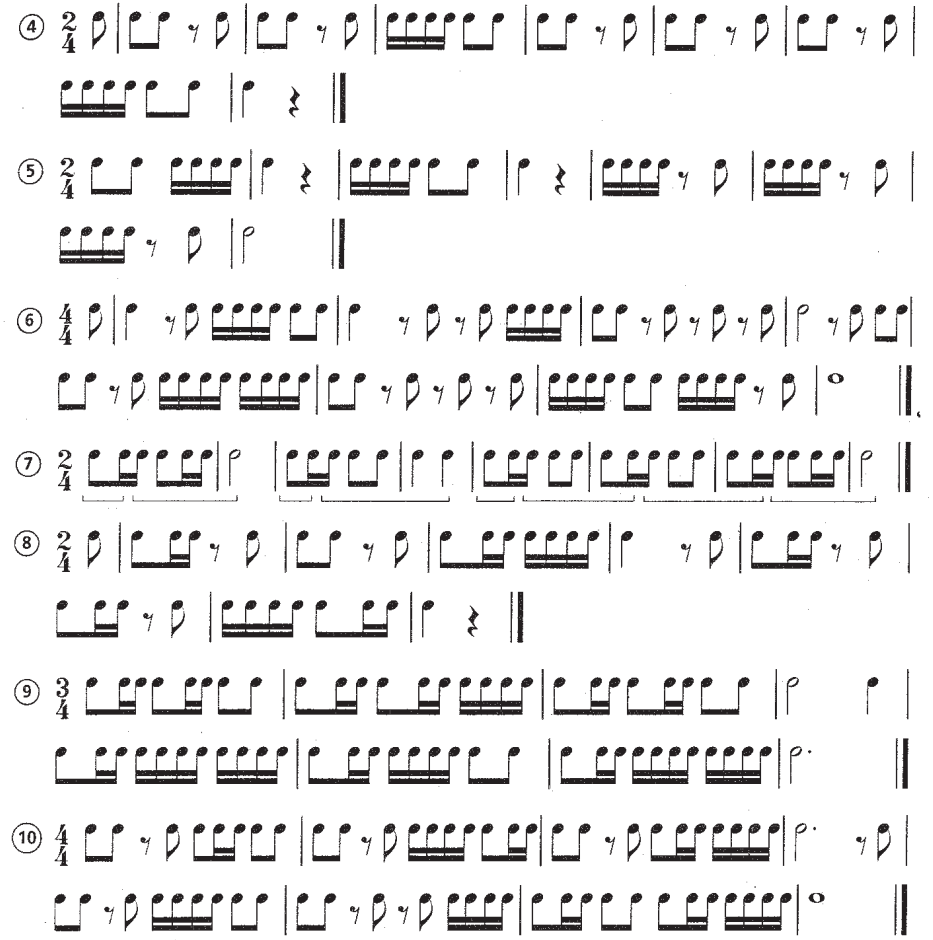
Dada la diversidad de grupos rítmicos que incluyen semicorcheas y corcheas formando un tiempo, es necesario entrenar su visualización, para reconocerlos de un golpe de vista y captar su sonido. Para ello, practique el siguiente ejercicio:

EJERCICIO R.68 - Marcando un pulso rápido, lea los siguientes grupos rítmicos que forman un tiempo en compás simple. En primer lugar lea varias veces cada uno y luego vaya cambiando cada vez más rápido hasta leer una vez cada uno en cualquier orden. No detenga nunca el pulso y cerciórese de que dijo todos los sonidos que corresponden a un pulso antes de cambiar a otro. ¡Atención: no confunda los grupos 5 y 6 con ritmos en compás de subdivisión ternaria!

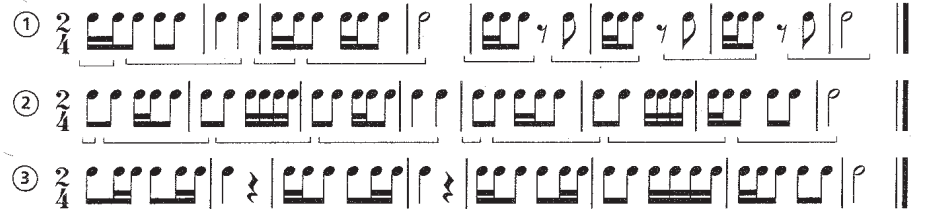


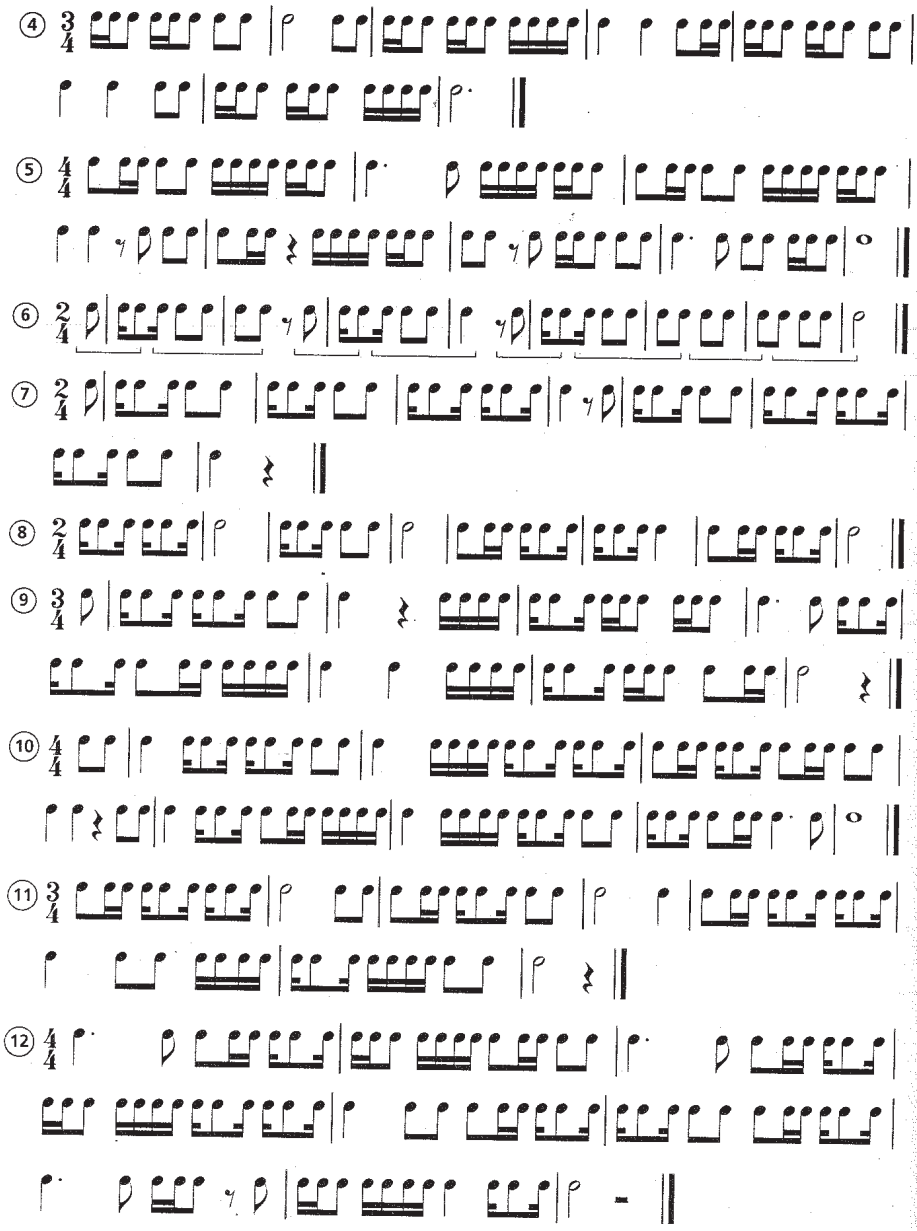
EJERCICIO R.69 - Lea los siguientes ritmos manteniendo un pulso rápido. Observe que luego de realizar el ejercicio anterior, tenderá a leer estos ritmos tiempo por tiempo, incluso golpeando exageradamente cada tiempo. Practique el fraseo de células que *corten* las barras que unen las figuras por tiempo. Se proponen algunos ejemplos:





EJERCICIO R.70 - Lea, manteniendo un pulso rápido. Practique el fraseo de células que corten las barras que forman un tiempo (ver los ejemplos).

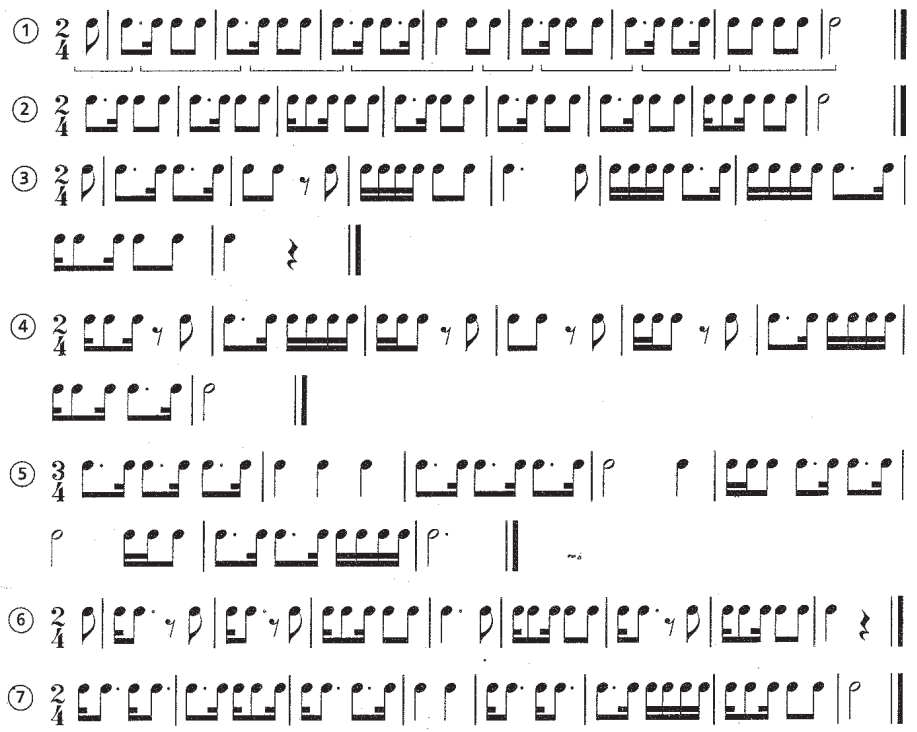




EJERCICIO R.71 - Escriba el ritmo de las siguientes canciones. Analice las células definidas por la letra y compárelas con las propuestas en los ejercicios de lectura.

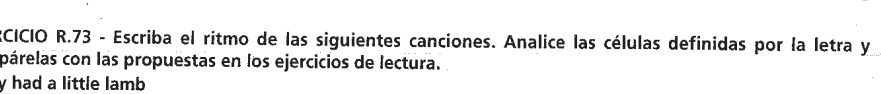
Mambrú se fue a la guerra
La farolera
Buenos días, su señoría
Eres alta y delgada
Huachi Torito
Ya se murió el burro
Víbora de la mar
En coche va una niña
Ay Carmela

EJERCICIO R.72 - Lea, manteniendo un pulso rápido. Practique el fraseo de células que cortên las barras que forman un tiempo (ver los ejemplos).



⑧

⑨

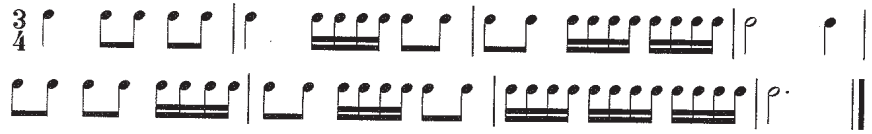


EJERCICIO R.73 - Escriba el ritmo de las siguientes canciones. Analice las células definidas por la letra y compárelas con las propuestas en los ejercicios de lectura.

Mary had a little lamb
Ahí viene la vaca
Ya se van los pastores
Marcha de la Bandera
A coger el trébole
Palomita ingrata
Glory, glory hallelujah
Oh my darling Clementine
Old folks at home
Oh Tannembaum
Il testamento del capitano

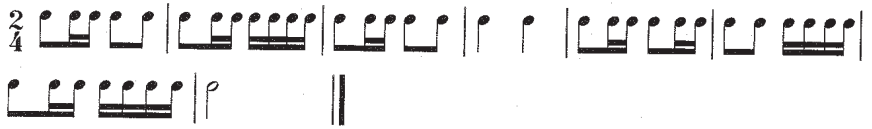
EJERCICIO R.74 - Pida que le dicten o le graben los siguientes ritmos y escríbalos.

①

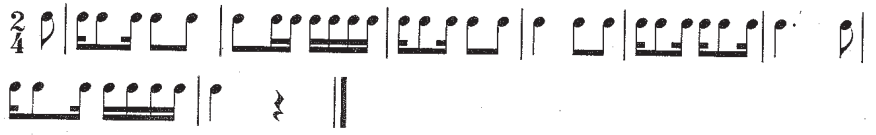


②

③



④



⑤

EJERCICIO R.75 - Invente y escriba frases rítmicas utilizando semicorcheas. Luego, plantee una frase rítmica que contenga sólo semicorcheas y componga sobre ese ritmo varias melodías diferentes. Observe cómo la melodía organiza las células, respetando o contrariando los tiempos y/o el compás.

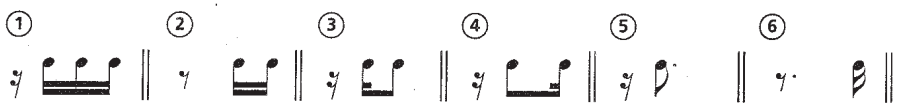
EL SILENCIO DE SEMICORCHEA

Estudiaremos ahora los ritmos que incluyen silencios de semicorchea:

- en primer lugar, nos dedicaremos a las **anacrusas**, es decir, a los ritmos que tienen un silencio –de corchea o semicorchea– sobre el tiempo;
- luego, estudiaremos estos mismos ritmos como **desinencias** después de un silencio acentuado;
- finalmente, estudiaremos los ritmos que equivalen a ritmos ya estudiados y que incluyen el silencio de semicorchea como indicador de una **articulación breve** (*staccatto*).

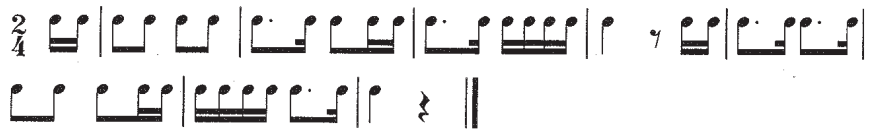
EJERCICIO R.76 - Marcando un pulso rápido lea las siguientes células rítmicas; lea varias veces cada una, cambiando el orden hasta llegar a leer una vez cada una sin ninguna duda:

EJERCICIO R.77 - Construya células combinando los siguientes ritmos de a dos, imaginando que uno es la anacrusa y otro la desinencia después de un silencio acentuado. Pruebe todas las combinaciones posibles y diga las células sobre un pulso rápido.

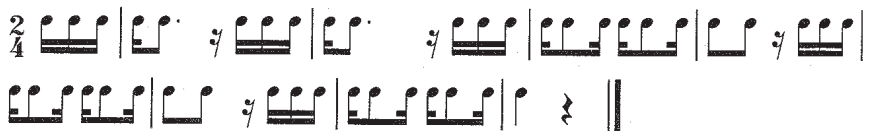


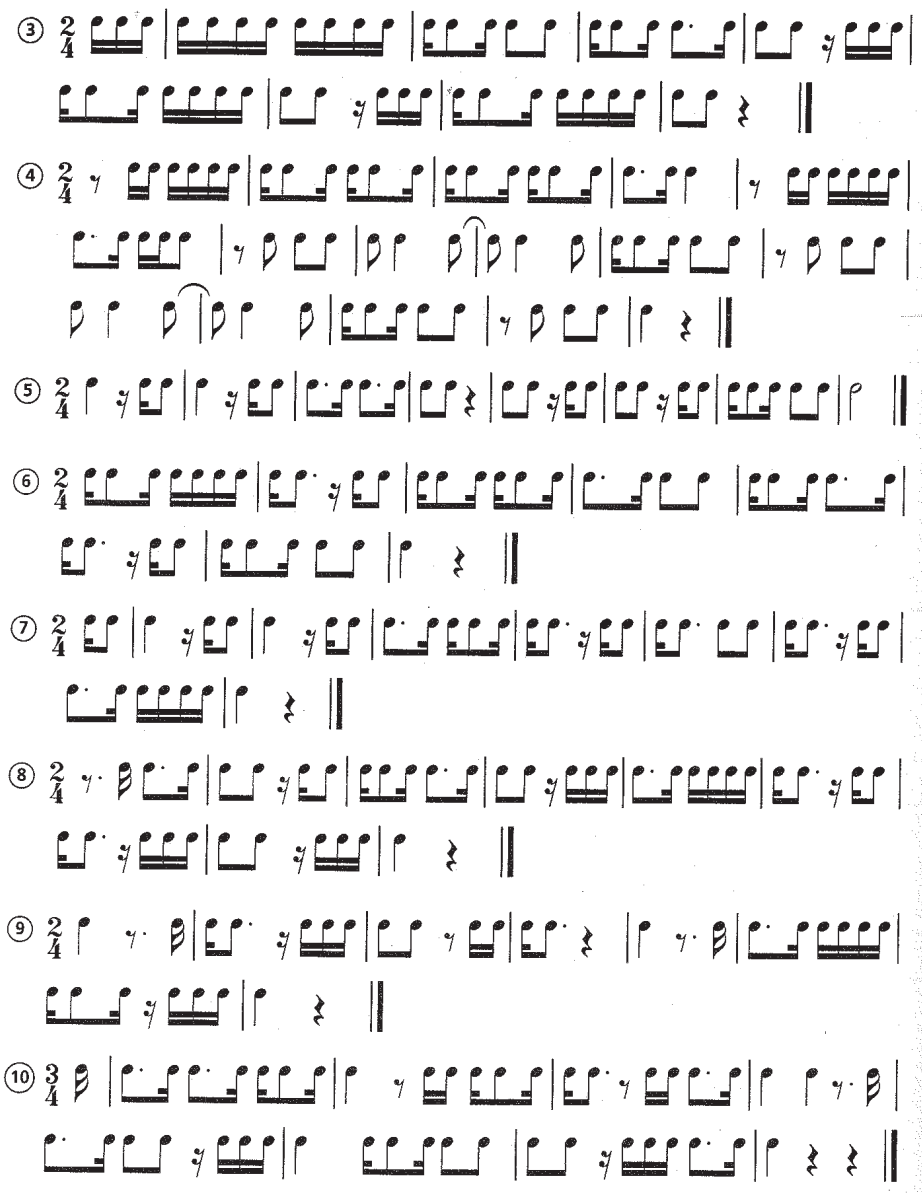
EJERCICIO R.78 - Lea los siguientes ritmos. Trate de practicar fraseos de células que corten las barras que forman un tiempo.

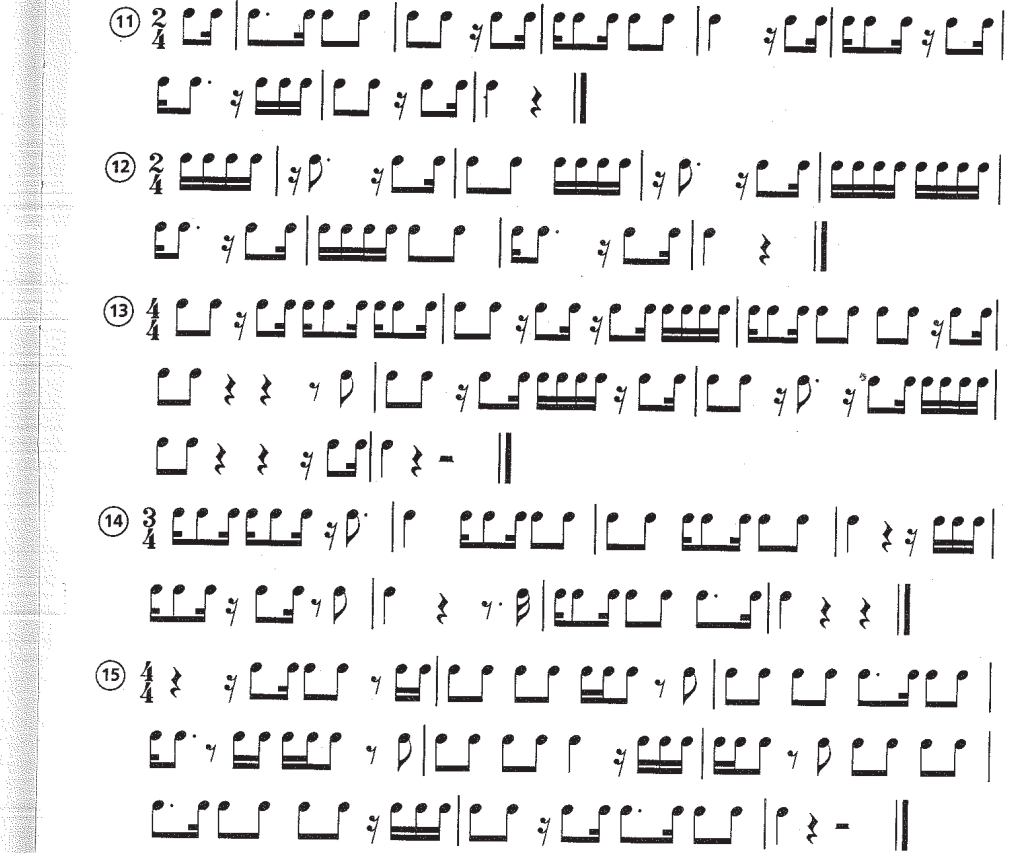
①



②



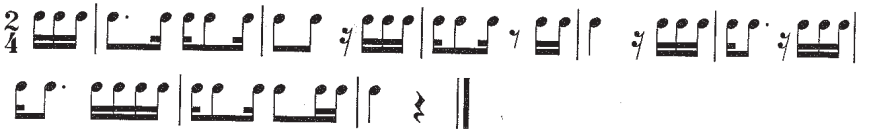


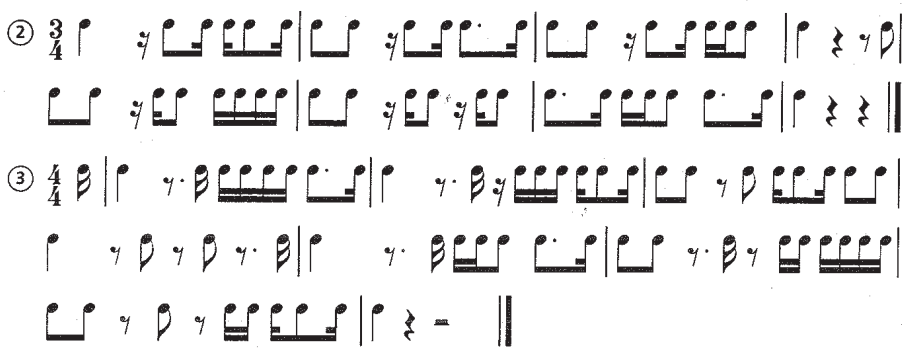


EJERCICIO R.79 - Escriba el ritmo de las siguientes canciones. Analice las células definidas por la letra y compárelas con las propuestas en los ejercicios de lectura.

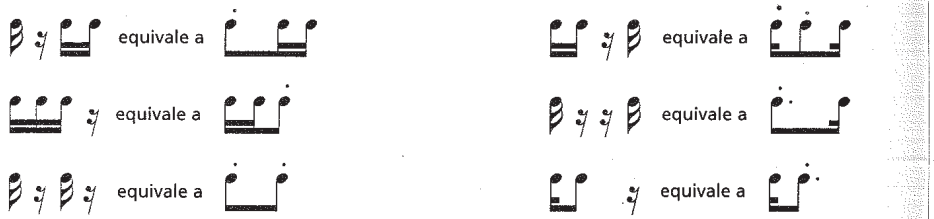
El esquinazo, Taquito militar y otras Milongas Porteñas
La Montanara
Dixie
Rin-tin-tin
Oh Susana
Old Black Joe

EJERCICIO R.80 - Pida que le dicten o le graben los siguientes ritmos. Escríbalos.



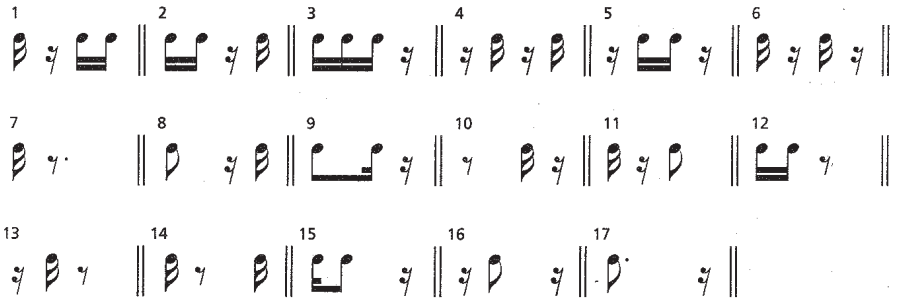


A continuación practicaremos la lectura de grupos rítmicos en los que se ha representado una articulación breve (*staccatto*) mediante silencios de semicorchea. En los siguientes ejemplos, los ritmos podrían anotarse como uno de los grupos que ya hemos estudiado, usando el signo de *staccatto* encima de la corchea:

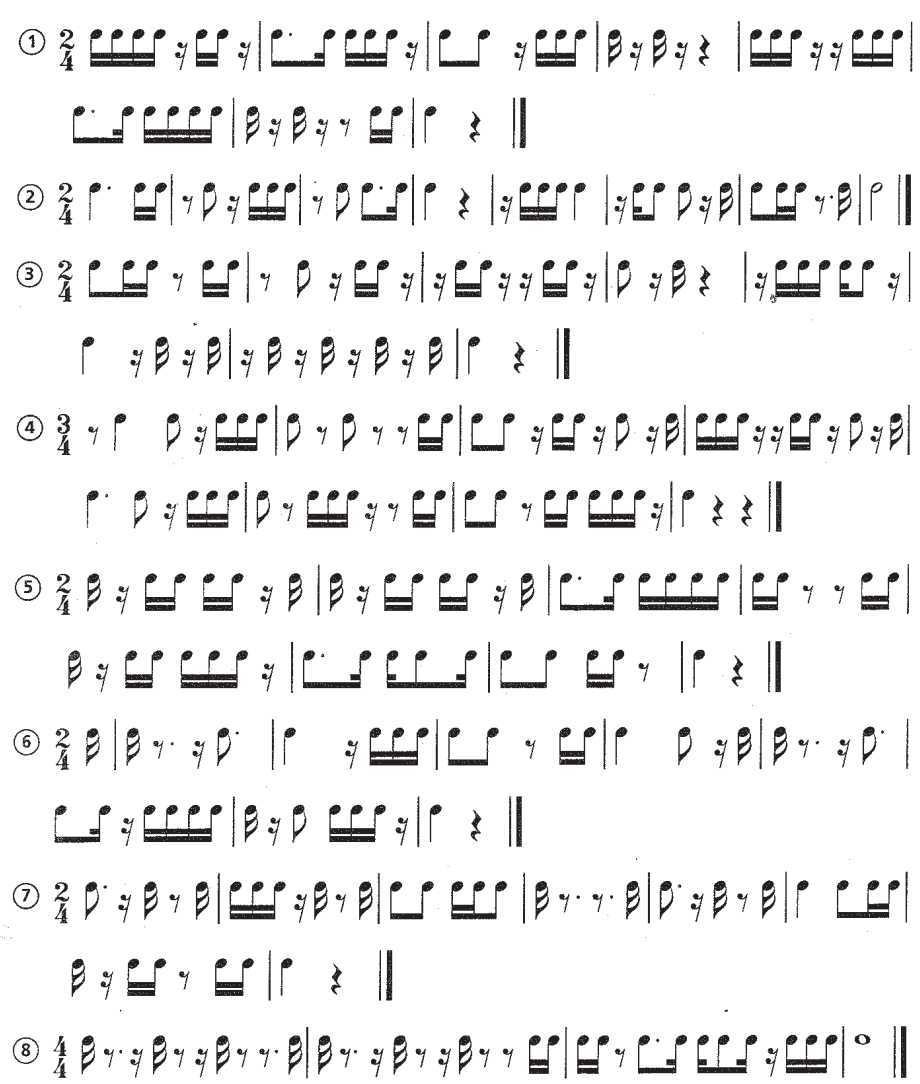


Esta manera de escribir los ritmos es visualmente confusa, pero como se la utiliza bastante, es importante aprender a leerla. Para ello, imagine en cada caso cuál sería la manera más sencilla de escribir el ritmo, usando el signo de *staccatto*.

EJERCICIO R.81 - Practique la lectura de los siguientes grupos rítmicos. Imagine en cada caso cómo podría haberse escrito el ritmo de manera más simple, usando el signo de *staccatto*.



EJERCICIO R.82 - Lea los siguientes ritmos. Distinga cuidadosamente los ritmos similares a los del ejercicio anterior, de los ritmos que realmente necesitan silencios, es decir, observe cuáles silencios generan ritmos y cuáles simplemente generan articulaciones breves (*staccatto*).



EJERCICIO R.83 - Invente y escriba ritmos utilizando semicorcheas y silencios de semicorchea. Trate de asociar sus inventos a géneros musicales que los usen habitualmente.

ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR LOS TEMAS "11" DE "MELODIA" E "INTERVALOS" Y SIGA CON EL TEMA "11/12" DE "ARMONIA".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON EL TEMA "12" DE "INTERVALOS", COMPLETAR EL TEMA "11/12" DE "ARMONIA" Y COMENZAR EL TEMA "12/13" DE "MELODIA".

Tema 12

SEMICORCHEAS EN COMPAS COMPUESTO

Estudiaremos a continuación el segundo nivel de subdivisiones del compás compuesto. Observe que, aunque los tiempos se subdividen en 3, la segunda subdivisión es binaria.

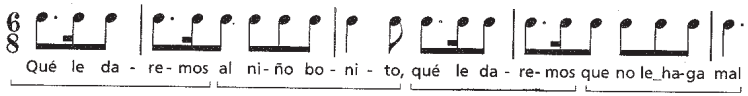
Cante: "Qué le daremos al niño bonito". Busque el compás y la subdivisión": 2 tiempos, compuesto.

Anotamos las barras de compás sobre la letra:

6
8 Qué le da-re- | mos al ni-ño bo- | ni - to, qué le da- | re-mos que no le_ha-ga | mal

En la anacrusa, la sílaba "le" está ubicada en la segunda mitad de la segunda subdivisión del tiempo, y tiene una duración de media subdivisión, es decir, debe representarse mediante una semicorchea. La sílaba "Qué", entonces, se representará mediante una corchea con puntillo. En el primer tiempo del compás siguiente y en los lugares equivalentes de la segunda frase, el ritmo es igual.

Escribimos entonces el ritmo completo:

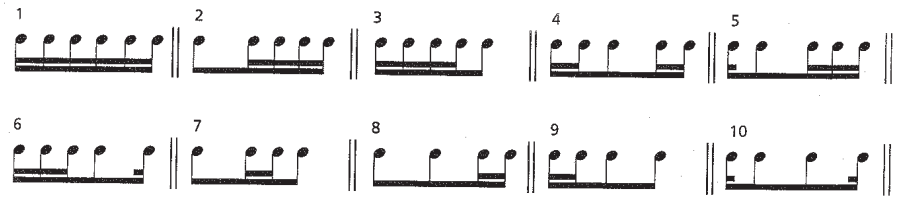


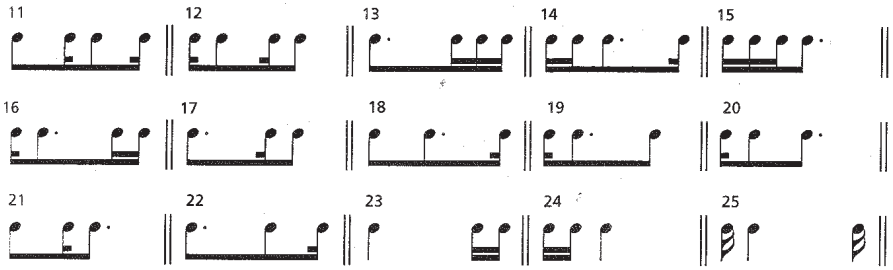
En general, estos ritmos que combinan corcheas con semicorcheas se suelen anotar respetando la estructura de las subdivisiones: agrupar las semicorcheas de a dos y unir con una barra todas las figuras que forman un tiempo, aunque, como se puede apreciar en esta canción, las células corten dichas barras.

Ejemplos:

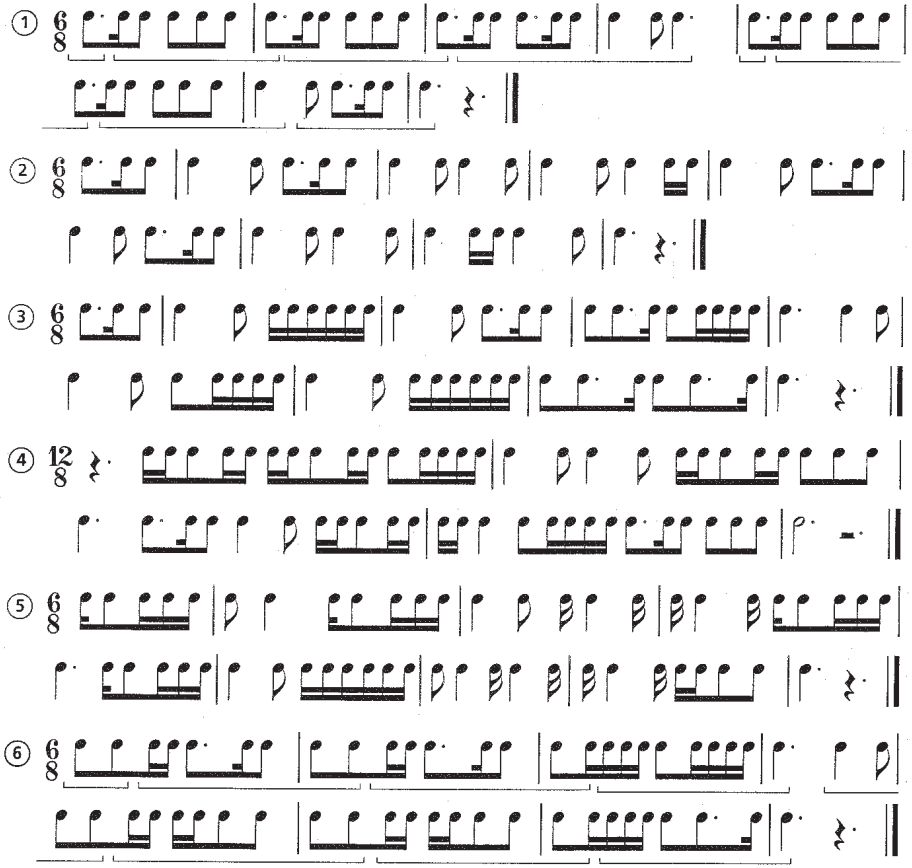
Existen muchas posibilidades de combinación de corcheas con semicorcheas en compás compuesto. Ejercitaremos a continuación el reconocimiento visual de algunas de ellas.

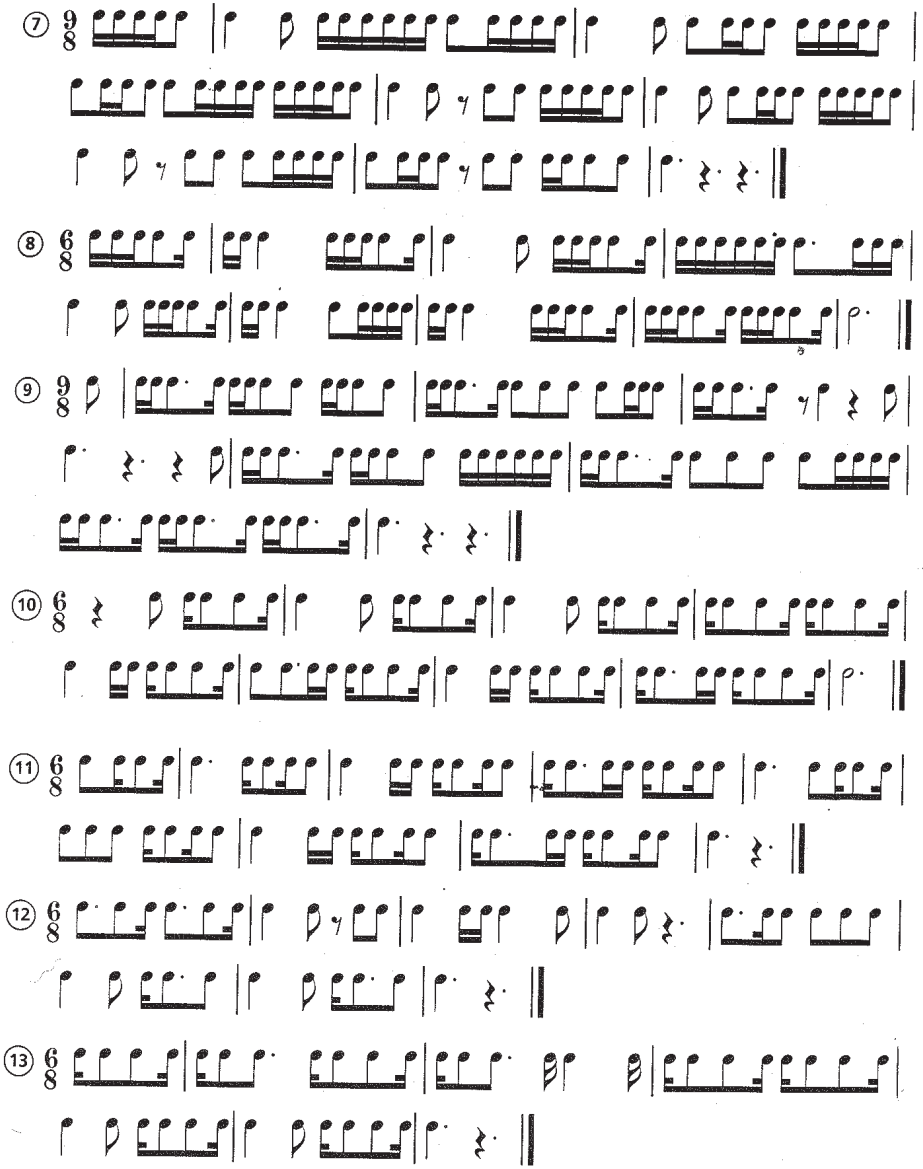
EJERCICIO R.84 - Lea varias veces manteniendo un pulso no demasiado rápido, cada uno de los siguientes grupos rítmicos que forman un tiempo en compás compuesto. Repita el ejercicio hasta poder pasar de uno a otro sin ninguna duda. Recuerde que debe oír interiormente la subdivisión del pulso en tres corcheas para dar a las semicorcheas su duración exacta. No detenga nunca el pulso y cerciórese de haber dicho todos los sonidos que corresponden a un pulso antes de pasar a otro.

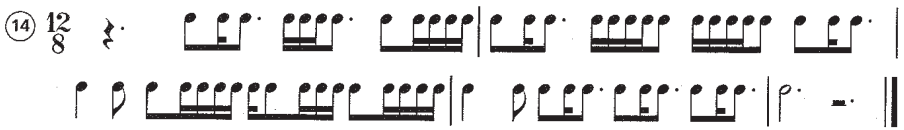




EJERCICIO R.85 - Lea los siguientes ritmos manteniendo un pulso no muy rápido. Observe que después de realizar el ejercicio anterior tenderá a golpear todos los tiempos y no se escuchará el compás. Organice células que, en lo posible, corten las barras que unen las figuras de un tiempo (observe los ejemplos).







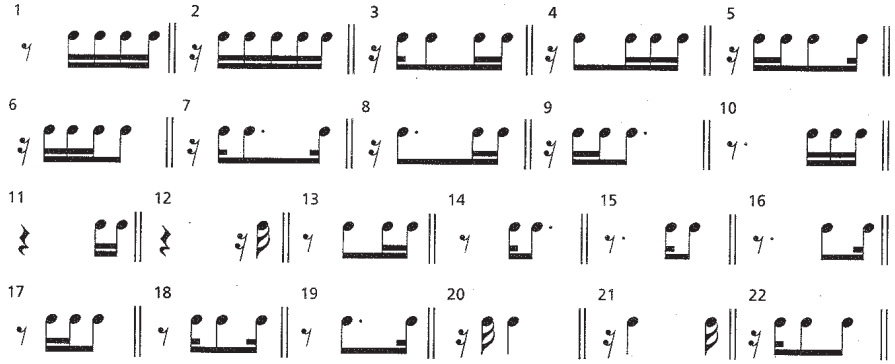
EJERCICIO R.86 - Escriba el ritmo de:
My Bonnie
Greensleaves

EJERCICIO R.87 - Invente y escriba ritmos en compás compuesto utilizando semicorcheas. Componga melodías armonizadas sobre esos ritmos.

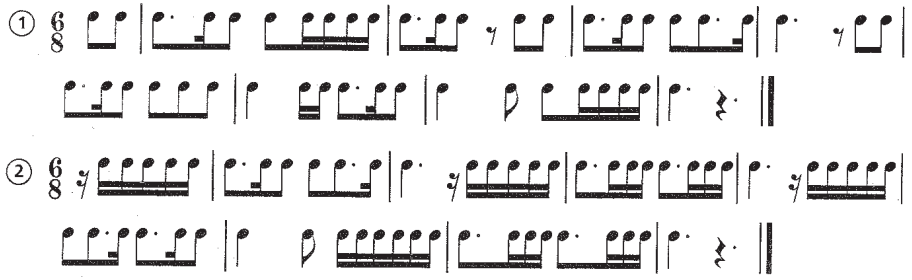
SILENCIOS DE SEMICORCHEA EN COMPAS COMPUESTO

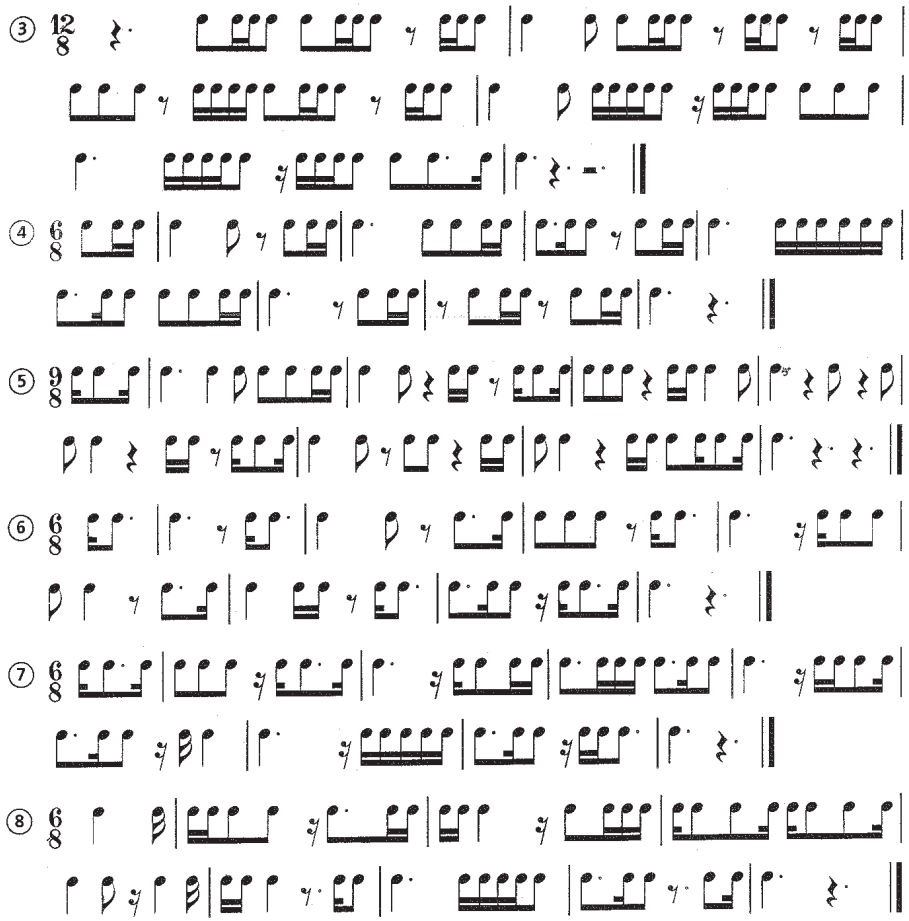
Incluiremos ahora silencios (de corchea o semicorchea) ubicados sobre los tiempos. Estos en primer lugar, definirán **anacrusas** y, en segundo lugar, **desinencias** después de silencios acentuados.

EJERCICIO R.88 - Marque un compás de dos tiempos compuesto (6/8) manteniendo un pulso no demasiado rápido y trabaje sobre los siguientes grupos rítmicos. En primer lugar, imagine que cada uno es una *anacrusa* que cae a una negra con puntillo. Diga varias veces cada célula hasta que pueda pasar de una a otra sin problemas. Luego, construya células combinando de a dos los grupos rítmicos e imaginando que uno es la *anacrusa* y otro la *desinencia* después de un silencio acentuado. Diga varias veces cada célula. Si lo necesita, escriba las respectivas combinaciones para visualizarlas mejor.



EJERCICIO R.89 - Lea los siguientes ritmos manteniendo un pulso similar al del ejercicio anterior. Cuide el fraseo.





EJERCICIO R.90 - Escuche cuecas y escriba el acompañamiento de guitarra (ritmo básico y sus variaciones).

ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR EL TEMA "12" DE "INTERVALOS", EL "11/12" DE "ARMONIA" Y SIGA CON EL TEMA "12/13" DE "MELODIA".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON LOS TEMAS "13" DE "INTERVALOS" Y "ARMONIA" Y CONTINUAR CON EL TEMA "12/13" DE "MELODIA".

Tema 13

SINCOPAS DE SEMICORCHEAS

SINCOPAS EN COMPAS SIMPLE

Volvemos ahora a los compases simples, para trabajar sobre los ritmos sincopados basados en los grupos rítmicos que contienen semicorcheas.

Cante el comienzo de "El Humahuaqueño". Busque el compás y la subdivisión: 2 tiempos, simple.

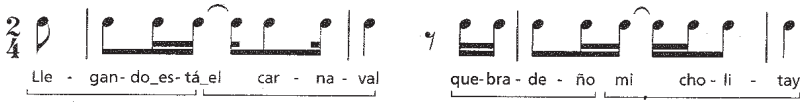
Anotamos las barras de compás sobre la letra:

2/4 Lle- | gan - do_es - tá_el car - na- | val que - bra- | de - ño mi cho - li- | tay

En el primer compás, la sílaba "ta_el" se articula en la última semicorchea del primer tiempo y se "cruza" sobre el segundo tiempo, constituyendo una síncopa. La sílaba "car" que le sigue, aparece en la segunda semicorchea del segundo tiempo, por lo cual la semicorchea correspondiente a "ta_el" debe ligarse a otra semicorchea:

En el tercer compás también encontramos una sílaba sincopada sobre el segundo tiempo: "mi'. Aparece en la última semicorchea del primer tiempo y se la debe ligar a otra semicorchea para que la sílaba siguiente aparezca en el momento correcto:

El ritmo completo queda así:



Lea el ritmo, con y sin letra, tratando de oír el sonido de las síncopas sobre los segundos tiempos de los compases 1 y 3.

INSTRUCCIONES PARA LA LECTURA DE RITMOS SINCOPADOS

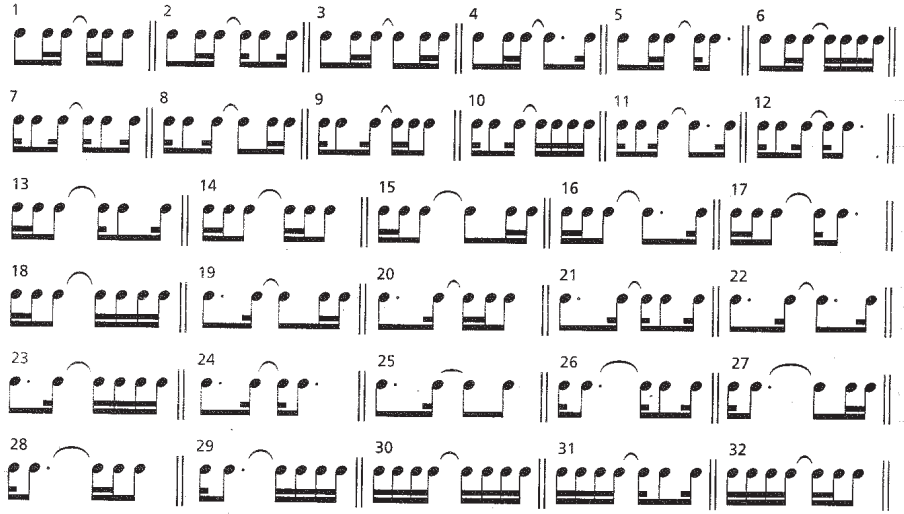
Observe que, al aparecer este tipo de síncopas, se ven muchas figuras que no suenan y la lectura se complica.

Cuando se leen estos ritmos es importante recordar que, para "medir" una síncopa, basta con ubicar correctamente dentro del compás el sonido que le sigue. Por lo tanto, es imprescindible tener claro el sonido de los dos grupos rítmicos involucrados: cantar correctamente el primer grupo, acentuando el sonido sincopado (ligeramente si se trata de una síncopa sobre un tiempo débil del compás) y anticipar auditivamente el sonido del segundo grupo, para ubicar con exactitud el (o los) sonidos que siguen a la síncopa. De lo contrario, no queda otra alternativa que "medir la síncopa" subdividiendo el pulso en semicorcheas, lo cual impide una lectura fluida a primera vista.

Practicaremos a continuación algunas de las combinaciones de los grupos rítmicos que ya hemos estudiado, incluyendo síncopas. En primer lugar, éstas aparecerán sobre un **tiempo débil** del compás. Luego, será necesario practicarlas como verdaderas síncopas, **anticipando el acento** del compás y provocando, por lo tanto, la anticipación de toda la célula relacionada con ese acento sincopado.

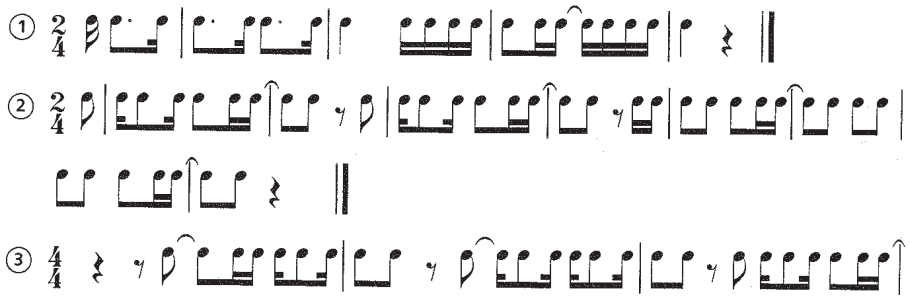
EJERCICIO R.91 - Practique con los siguientes grupos rítmicos. En primer lugar, marque un compás de dos tiempos manteniendo un pulso rápido y lea varias veces cada compás. Acentúe ligeramente el ataque del sonido sincopado y evite acentuar el momento en que su prolongación pasa sobre el segundo tiempo. Tenga en cuenta las instrucciones mencionadas más arriba. Observe que al repetirse los compases se forman células. Defina cuáles sonidos forman las anacrusas y cuáles las desinencias de esas células.

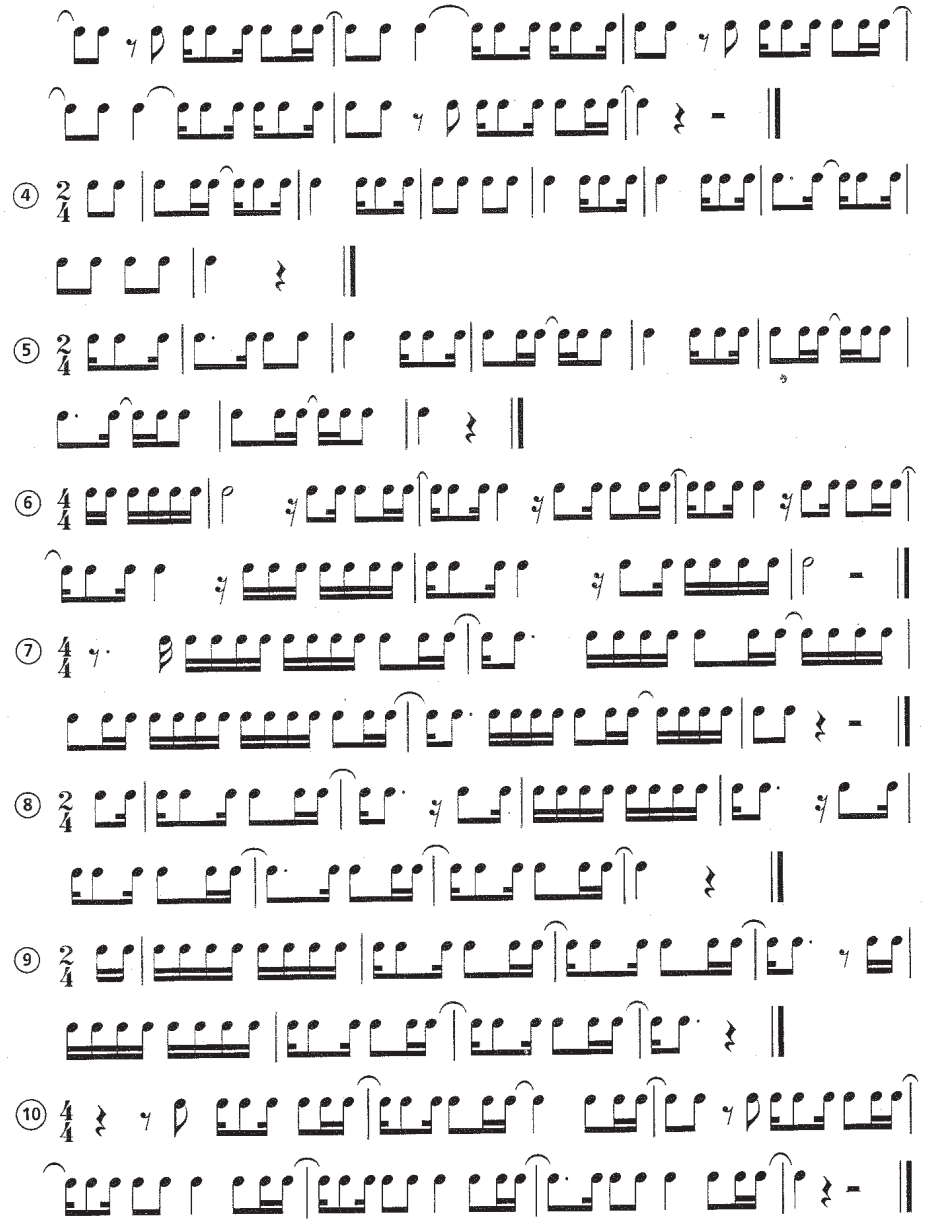
Luego, copie los ritmos ubicando barras de compás que atraviesen cada ligadura. De esta manera obtendrá ritmos en 2/4 que comienzan sobre el segundo tiempo y tienen el acento sincopado. Defina las correspondientes células, con sus anacrusas y sus desinencias y compare el sonido de estas células con las de la primera parte del ejercicio.

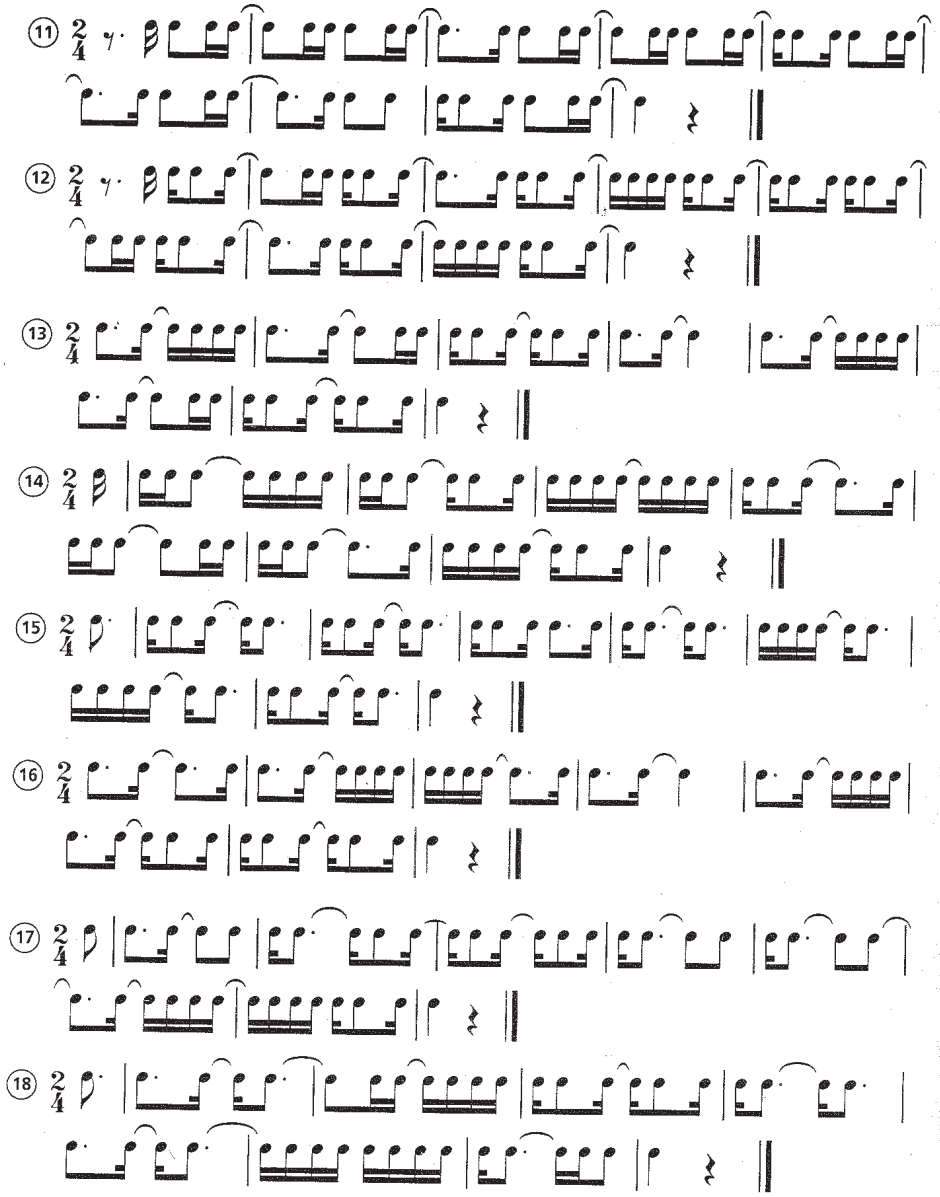


Practicaremos a continuación la lectura de ritmos sincopados en compases de 2 y 4 tiempos. Puede complementar esta ejercitación improvisando sobre las bases rítmicas del Ejercicio R.99 y escribiendo las canciones del Ejercicio R.100 y los dictados 1 a 4 del Ejercicio R.101.

EJERCICIO R.92 - Lea, manteniendo un pulso rápido los siguientes ritmos. Cuide de acentuar como corresponde los sonidos sincopados. Defina las células.



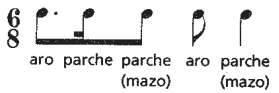




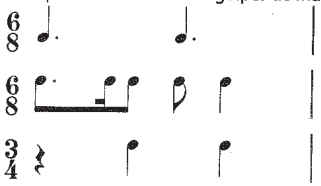
Ritmo 72

SINCOPAS EN COMPAS DE 3 TIEMPOS: LA ZAMBA

Las partituras de zambas suelen estar escritas en 6/8. Analicemos el ritmo básico del acompañamiento de zamba:



La regularidad de los golpes en el aro (agudos) sugiere el compás de 6/8, ya que marcan los dos tiempos del compás, pero si se presta atención a los golpes de mazo sobre el parche (graves), se oirá claramente el compás de 3/4:



En realidad, el ritmo de zamba se basa en la superposición de los dos compases: 6/8 y 3/4, respetando la alternancia de agudos y graves. Esto le da su sonido particular.

EJERCICIO R.93 - Ejercite con sus compañeros la superposición de los dos compases: uno marcará los tiempos del 6/8 con golpes agudos y otro, los tiempos segundo y tercero del 3/4 con golpes graves. Respete la velocidad correspondiente a la zamba y diga el ritmo básico sobre la marca de los compases:

Luego, practique marcar un compás con una mano y el otro con la otra, mientras recita el ritmo básico de zamba.

Además de la superposición de compases, que genera "cruzamientos" de algunos sonidos sobre los tiempos, en las zambas suelen aparecer numerosas síncopas que anticipan los acentos y, por consiguiente, las correspondientes células.

Cante: "La López Pereyra".

Anotamos las barras de compás sobre la letra y observamos que hay varias síncopas :

Yo qui - sie - ra_ol - vi - dar - | te, me_es im - po - si - | ble mi bien, mi | bien

Escribamos el ritmo en compás de 6/8:

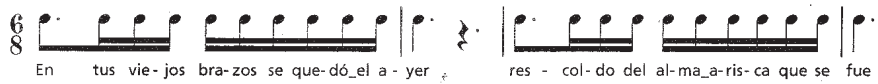
Lea el ritmo con letra y luego, sin letra. Déjese llevar por la sensación que sugiere el 6/8 y pronto advertirá que está cantando un ritmo valseado.

Anotemos ahora el ritmo en 3/4:

Lea este ritmo con letra y luego, sin letra. Observe que al pensarlo en 3/4, en el tercer compás aparece la sílaba "bien", que se cruza sobre el tercer tiempo. La sensación de leer este ritmo en 3/4 es mucho más parecida a la que se tiene cantando la zamba con su acompañamiento.

Ritmo 73

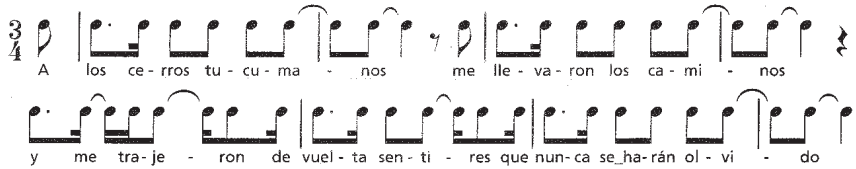
Aunque algunas zambas sugieren con mucha fuerza el compás de 6/8, como por ejemplo: "El Antigal":



siempre se logra una interpretación más correcta si se la piensa en 3/4. Por otra parte, si se observa a cualquier ejecutante de zambas, se advertirá que su apoyo interno, evidenciado por sus golpes de pie en el suelo, está basado en el 3/4. Pruebe de leer el ritmo de "El Antigal" marcando el compás de 3/4.

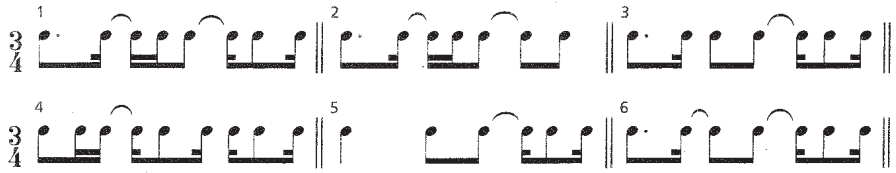
Al escribir las zambas en 3/4 se hacen visibles las síncopas sobre los tiempos débiles del compás.

Ejemplo: "Zamba del grillo":

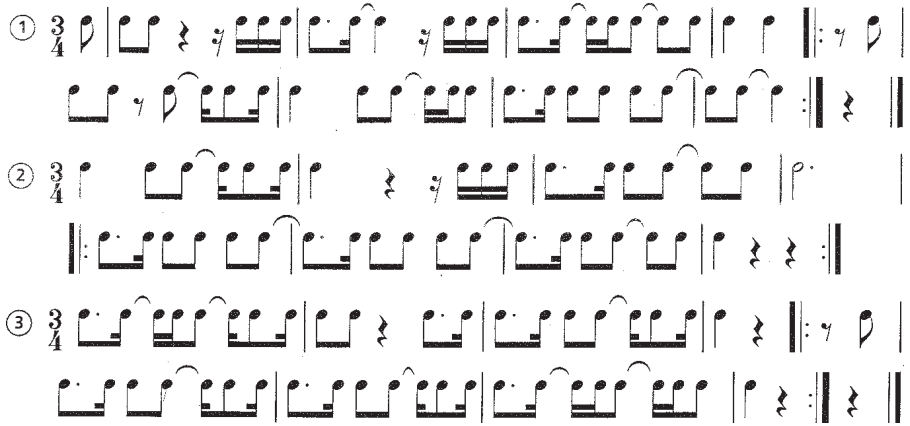


Practicaremos ahora la lectura de algunos ritmos que incluyen las síncopas más frecuentes en las zambas, para aprender a reconocer su sonido de un golpe de vista. Este entrenamiento, obviamente, también ayuda a leer y escribir ritmos sincopados en cualquier tipo de música en 3/4.

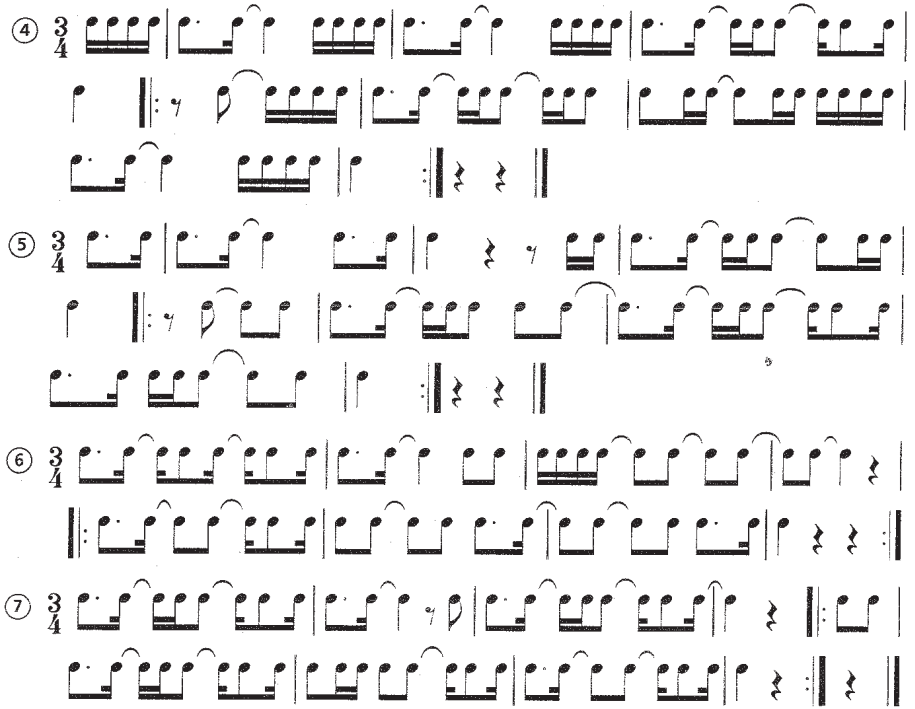
EJERCICIO R.94 - Lea varias veces cada uno de los siguientes compases, tratando de reproducir ritmos de zamba:



EJERCICIO R.95 - Lea los siguientes ritmos, cuidando el fraseo. Invente melodías armonizadas para cada uno.



Ritmo 74

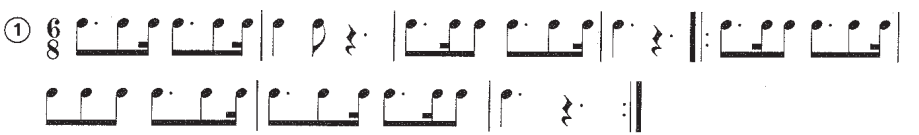


Practicaremos ahora la lectura de ritmos de zamba escritos en 6/8, tal como aparecen habitualmente en las ediciones impresas. En realidad, no hay ningún problema en escribirlos de esta manera, siempre que se tenga en cuenta que sobre el 6/8 siempre está superpuesto el compás de 3/4.

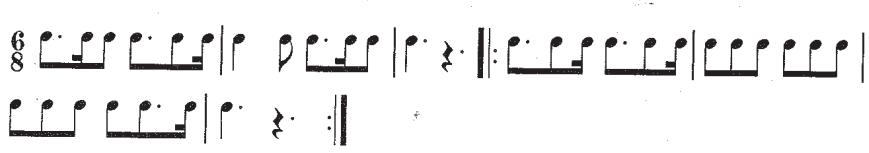
NOTA

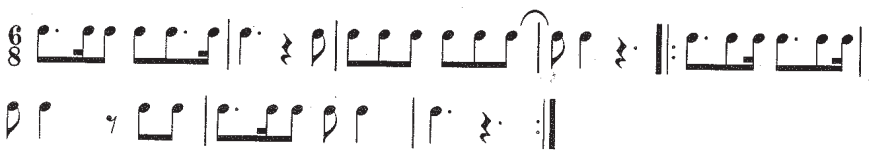
El sistema de notación rítmica que usamos es inadecuado e incompleto para escribir música folklórica en general, dada su extraordinaria riqueza rítmica. Al no disponer de otro sistema de notación, tratamos de adaptarnos al existente, teniendo en claro que nunca la escritura será exacta y que es necesario conocer previamente el estilo para poder realizar una lectura correcta. Esto vale para el folklore en general, de cualquier región o país. Se recomienda, por lo tanto, oír grabaciones originales antes de intentar interpretar, a partir de partituras, piezas folklóricas de otras regiones.

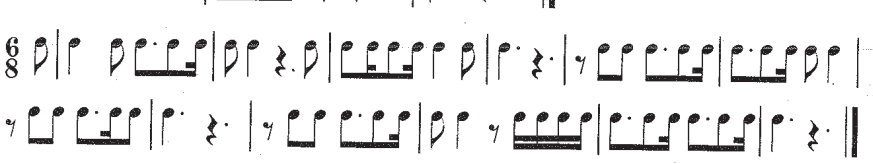
EJERCICIO R.96 - Lea las siguientes zambas manteniendo una velocidad adecuada. Trate de no marcar el compás de 6/8 sino el de 3/4 mientras lee y observe que muchos de los sonidos quedan "cruzados" sobre los tiempos. Como complemento puede: 1) adivinar a qué zamba corresponde cada ejercicio; 2) inventar melodías adecuadas para cada uno.

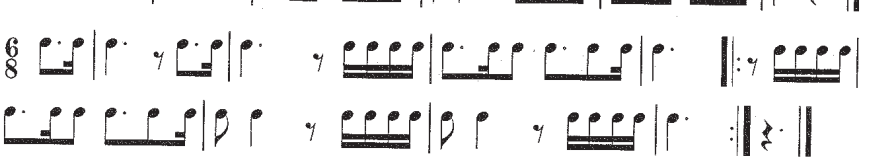


Ritmo 75

② 

③ 

④ 

⑤ 

EJERCICIO R.97 - Escriba las siguientes zambas en 3/4. Pruebe de escribir alguna en 6/8 y observe cómo la escritura influye sobre la posterior interpretación.

Paisaje de Catamarca
La Nochera
Guitarra trasnochada
La Pobrecita
Criollita santiagueña
Trago de sombra
Pastor de nubes
Zamba de los mineros
La Salamanca
Angélica
Zamba de los yuyos
Del tiempo 'i mama
Balderrama
Vamos a la zafra

EJERCICIO R.98 - Componga una zamba fijando previamente un esquema armónico. Escriba el ritmo.

EJERCICIO R.99 - Golpeando algún instrumento de percusión (o sobre la mesa) o cantando, reproduzca los siguientes ritmos para que sus compañeros realicen una improvisación rítmica sobre ellos. Incorpórese a la improvisación. Escuche el resultado del conjunto. Luego, cada uno elegirá un trozo improvisado por él o por algún compañero y lo escribirá. También puede grabar las bases rítmicas e improvisar sobre ellas. Trate de que su improvisación complemente a la base tanto en lo rítmico como en lo tímbrico.

①

②

③

④

⑤

⑥

⑦

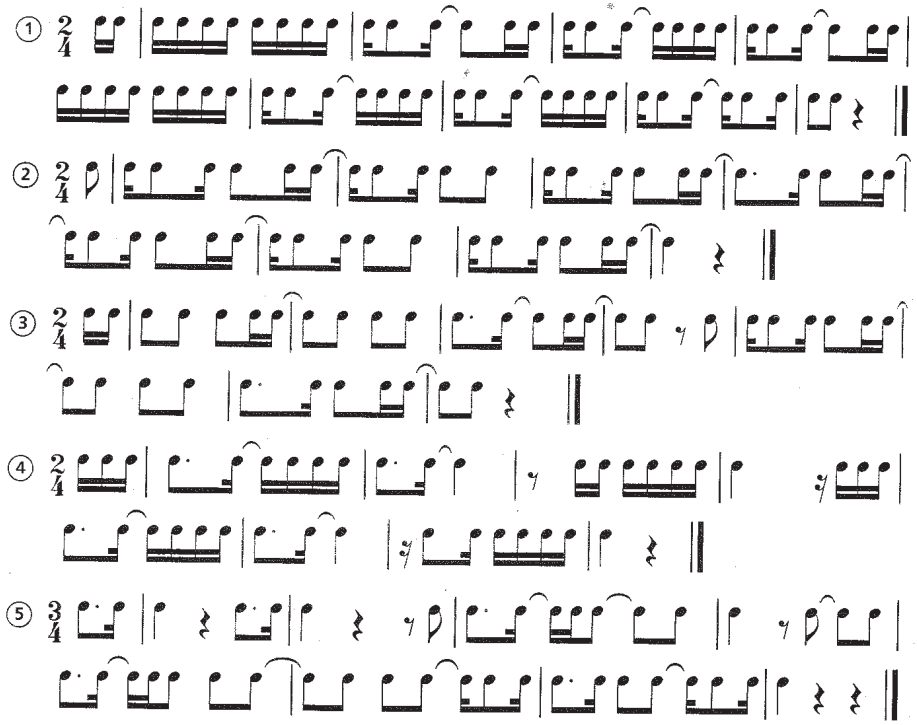
⑧

EJERCICIO R.100 - Escriba el ritmo de las siguientes canciones:

Panameña
Ay Mama Inés
Meu limão, meu limoeiro
El manisero
La Cucaracha
Mamãe eu quero
Matilda
Carnavalito quebradeño
Pollerita colorada (Carnavalito)
El orangután
Con su pollera colorá
Se va el caimán
La quiero solamente pa' bailar la cumbia
Quiero amanecer
777 días que no nos vemos
La mucura
Santa Marta
Anoche soñé contigo
Milonga sentimental
Milonga del 900
Samba de uma nota só
O pato

y otras cumbias, rumbas, baiones, carnavalitos, sambas brasileros, milongas, habaneras, guajiras, guarachas, etc., etc. que usted conozca.

EJERCICIO R.101 - Pida que le dicten o le graben los siguientes ritmos y escríbalos.



SINCOPAS EN COMPAS COMPUESTO

Es raro encontrar síncopas de semicorchea en los compases compuestos con pulso rápido. En general aparecen corcheas sincopadas y las semicorcheas aparecen como repiques o redobles apoyados en las subdivisiones del compás.

Ejemplo: el acompañamiento de chacarera, como se vio en el Tema 10, tiene este ritmo básico:

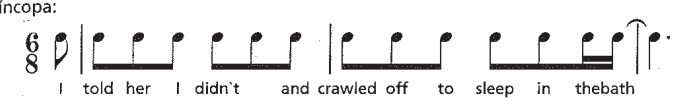
Sus variantes simples son las siguientes:

Los repiques pueden incluir semicorcheas:

EJERCICIO R.102 - Toque el ritmo de chacarera (recuerde la alternancia de graves y agudos correspondiente) mientras sus compañeros tocan o cantan las variantes y los repiques indicados y otros inventados, buscando incluir semicorcheas y síncopas. Escriba algún trozo improvisado por usted o por algún compañero.

Cuando el pulso es más lento aparece la posibilidad de oír claramente la semicorchea y, por lo tanto, la síncopa que la incluye.

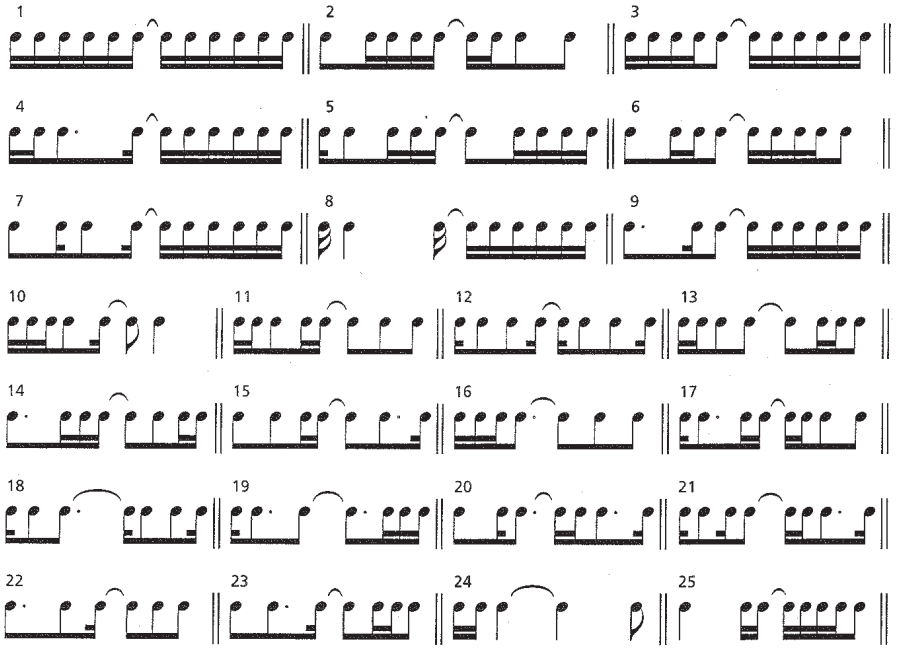
Ejemplo: escuche la grabación de "Norwegian Wood" (Madera noruega) de The Beatles y preste atención a la síncopa:



Las "Instrucciones para la lectura de ritmos sincopados" que aparecen en la página 69 son válidas para la lectura de síncopas en compás compuesto. Por lo tanto, ejercítese en oír **completos** los dos grupos rítmicos involucrados en una síncopa y acentúe correctamente el sonido sincopado.

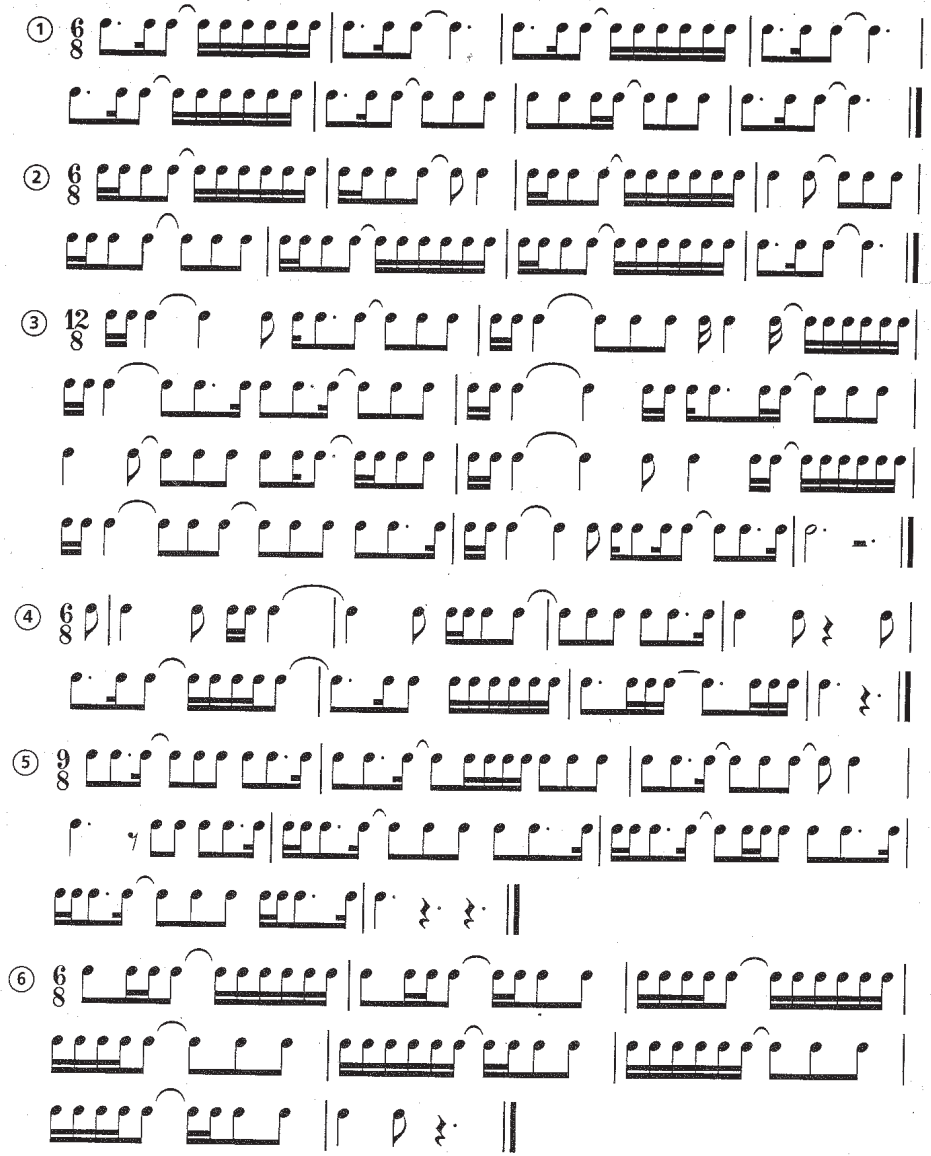
Dada la enorme cantidad de combinaciones rítmicas posibles, daremos aquí sólo algunos ejemplos y ejercicios como modelo de estudio. Usted puede completar esta ejercitación si le resulta necesario, de manera similar a la aquí planteada.

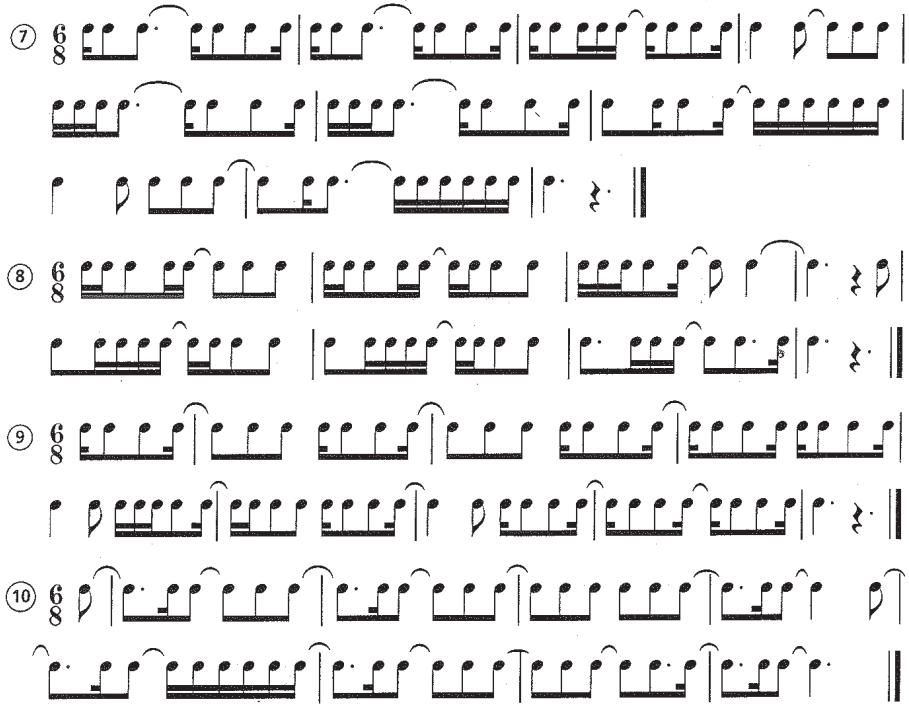
EJERCICIO R.103 - Practique con los siguientes grupos rítmicos. En primer lugar, marque un compás de dos tiempos, tomando conciencia de la subdivisión ternaria y lea varias veces cada compás. Acentúe ligeramente el ataque del sonido sincopado y evite acentuar el momento en que su prolongación pasa sobre el segundo tiempo. Observe que al repetirse los compases se forman células. Defina cuáles sonidos forman las anacrusas y cuáles las desinencias de esas células.



Luego, copie los ritmos ubicando barras de compás que atraviesen cada ligadura. De esta manera obtendrá ritmos en 6/8 que comienzan sobre el segundo tiempo y tienen el acento sincopado. Defina las correspondientes células, con sus anacrusas y sus desinencias y compare el sonido de estás células con las de la primera parte del ejercicio.

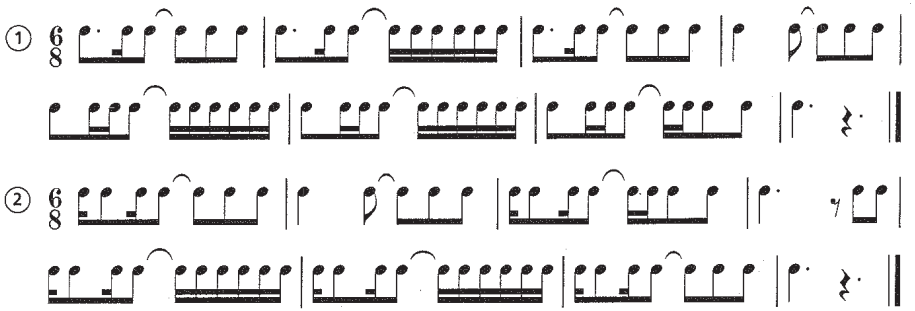
EJERCICIO R.104 - Lea los siguientes ritmos, cuidando de acentuar correctamente las síncopas. Defina las células.

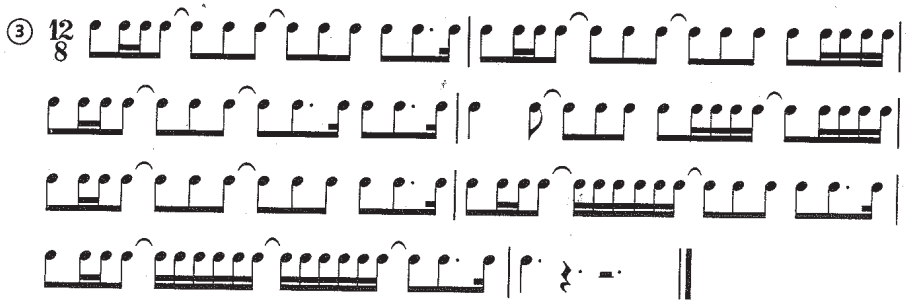




EJERCICIO R.105 - Invente frases rítmicas en compás compuesto que contengan síncopas de semicorchea. Componga melodías para dichos ritmos.

EJERCICIO R.106 - Pida que le dicten o le graben los siguientes ritmos y escríbalos.



③ 

ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR LOS TEMAS "13" DE "INTERVALOS" Y "ARMONIA" Y EL TEMA "12/13" DE "MELODIA".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON LOS TEMAS "14" DE "MELODIA", "INTERVALOS" Y "ARMONIA".

Tema 14

LA FUSA Y LA SEMIFUSA

EN COMPAS SIMPLE

En un ámbito rítmico en el cual la negra representa un tiempo, es muy poco común encontrar subdivisiones más allá de la semicorchea. Estudiaremos aquí algunos casos en los que pueden aparecer estas subdivisiones, dejando abierta la posibilidad de mayor ejercitación, si la música que se debe leer o escribir lo hace necesario.

LA FUSA

Al subdividir el pulso de negra en 8 partes iguales, cada subdivisión se representa por medio de la fusa:

o si son varias:

EJERCICIO R.107 - Marque un pulso lento y lea varias veces cada uno de los siguientes grupos rítmicos (que forman un tiempo en compás simple), en el orden indicado. Trate de oír el grupo de fusas como una totalidad con sonido propio. No cuente las 8 fusas: ubíquelas auditivamente en el ámbito sonoro determinado por los otros grupos rítmicos.

En general, las fusas aparecen más habitualmente en grupos rítmicos que contienen semicorcheas o corcheas.

Ejemplo:

En estos casos, es conveniente ubicar auditivamente el grupo rítmico del cual deriva cada uno. Por ejemplo:

del grupo: deriva este grupo que contiene fusas:

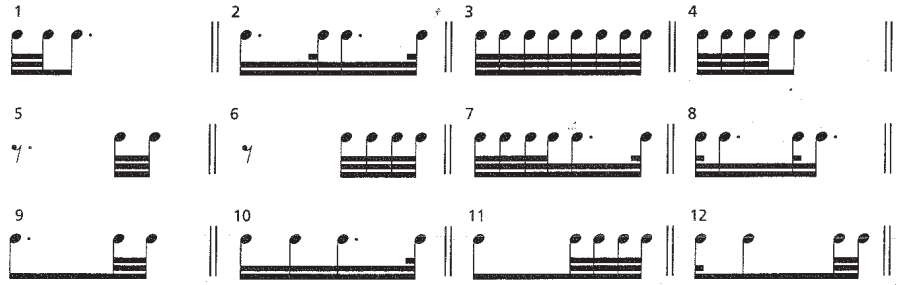
Para leer el grupo con fusas diga primero el grupo de semicorcheas y luego prolongue las semicorcheas con puntillo, oyendo interiormente el paso de tres fusas, y la fusa quedará ubicada en su lugar.

Otro ejemplo:

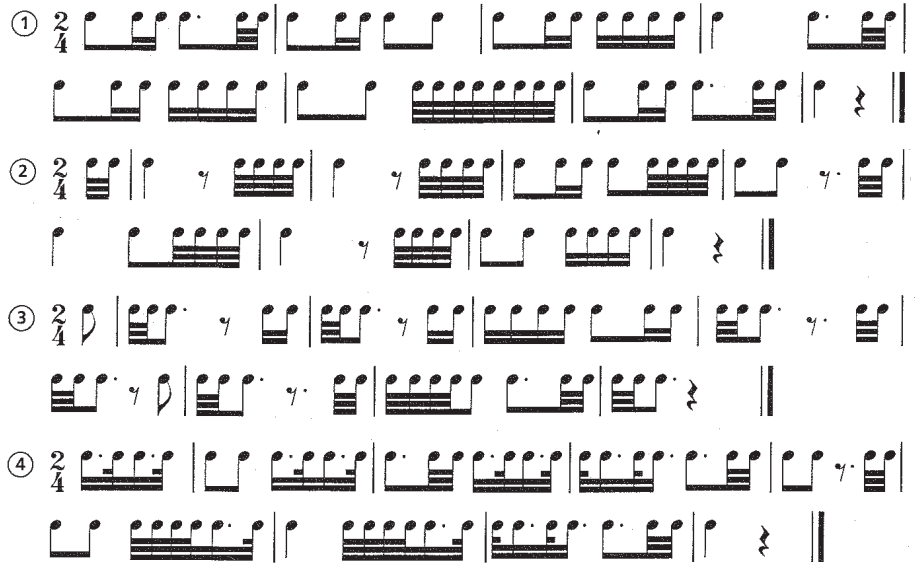
del grupo: deriva este grupo que contiene fusas:

Para leerlo, diga primero el grupo de corchea con puntillo y semicorchea y luego reemplace la semicorchea por dos fusas.

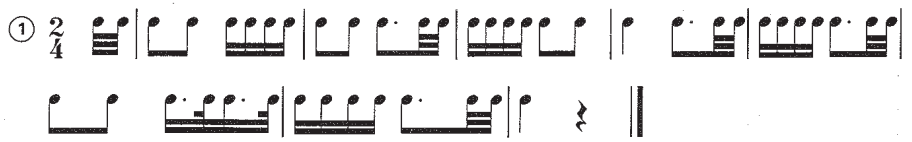
EJERCICIO R.108 - Lea varias veces cada uno de los siguientes grupos rítmicos, manteniendo un pulso lento y teniendo conciencia de la subdivisión en 4 semicorcheas por tiempo. Observe cada grupo e imagine el grupo de corcheas y semicorcheas que pueda servir como apoyo auditivo para cantar las fusas.

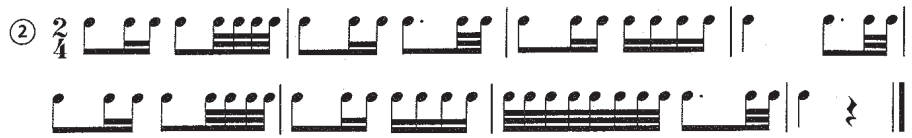


EJERCICIO R.109 - Lea los siguientes ritmos manteniendo una velocidad media. Defina las células.



EJERCICIO R.110 - Pida que le dicten o le graben los siguientes ritmos y escríbalos.





LA SEMIFUSA

En un ámbito sonoro en el que el tiempo está representado por una negra, la semifusa, o sea, la 16a parte del tiempo, aparece muy raramente. Pueden encontrarse semifusas de a dos, reemplazando a fusas en grupos rítmicos con semicorcheas. Por ejemplo:

del grupo: deriva este grupo con semifusas:

Si aparecen semifusas en la lectura, se procederá como ya se indicó para la fusa: se ubica auditivamente el grupo rítmico del cual deriva el grupo con semifusas y se reemplaza la figura correspondiente por las semifusas.

EJERCICIO R.111 - Lea varias veces cada uno de los siguientes grupos que contienen semifusas. Cante primero el grupo sin semifusas del cual deriva cada uno y reemplace con semifusas las figuras correspondientes.

FUSA Y SEMIFUSA EN COMPAS COMPUESTO

Es más raro aún encontrar estas subdivisiones en compases compuestos en los que el tiempo esté representado por una negra con puntillo.

LA FUSA

Suele aparecer en los grupos rítmicos con semicorcheas, agrupadas de a dos, reemplazando a una semicorchea.

Ejemplos: del grupo: deriva este grupo con fusas:

del grupo: deriva este grupo con fusas:

EJERCICIO R.112 - Cante los ejemplos anteriores, comenzando por ubicarse auditivamente en compás compuesto. Luego cante el grupo sin fusas y reemplace por fusas las figuras correspondientes.

LA SEMIFUSA

Aparece generalmente en grupos de a dos, reemplazando a la fusa.

Ejemplos: del grupo: deriva este grupo con semifusas:

del grupo: deriva este grupo con semifusas:

EJERCICIO R.113 - Cante los ejemplos anteriores según las indicaciones del ejercicio R.112.

No es necesario detenerse más en la ejercitación de estos ritmos. Si alguna vez los encuentra en una lectura o en una melodía que necesita escribir, ubique auditivamente el grupo rítmico del cual derivan y reemplace por fusas o semifusas las figuras correspondientes.

ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR LOS TEMAS "14" DE "MELODIA", "INTERVALOS" Y "ARMONIA".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON LOS TEMAS "15" DE "MELODIA", "INTERVALOS" Y "ARMONIA".

Tema 15

LOS VALORES IRREGULARES

Estudiaremos en este capítulo los ritmos que no se apoyan en la subdivisión normal (binaria o ternaria) de los pulsos, o en la organización de tiempos del compás. Como estos ritmos tienen duraciones que no se pueden escribir con las figuras usadas normalmente en el compás se denominan **valores irregulares**.

Ejemplos: Cante "Juguemos en el bosque". Determinamos el compás y la subdivisión: 2 tiempos, simple.

Anotamos las barras de compás sobre la letra:

$\frac{2}{4}$ Ju- | gue-mos en el | bos - que | mien-tras el lo-bo no_es- | tá

En los dos primeros compases las sílabas se apoyan normalmente sobre los tiempos y las subdivisiones del compás, pero en el tercer compás encontramos que en cada tiempo suenan 3 sílabas de igual duración, lo cual correspondería a un compás compuesto. A este ritmo se lo representa por un **tresillo**.

En el tresillo, tres sonidos de igual duración dividen cualquier valor rítmico que normalmente se dividiría en dos. El tresillo se representa por medio de un arco o corchete que une las figuras y un número 3:

En el caso de "Juguemos en el bosque" se trata de una irrupción de la subdivisión ternaria en un compás de subdivisión binaria. La figura que representa cada sonido del tresillo es la misma que correspondería usar para la subdivisión binaria normal, en este caso, la corchea.

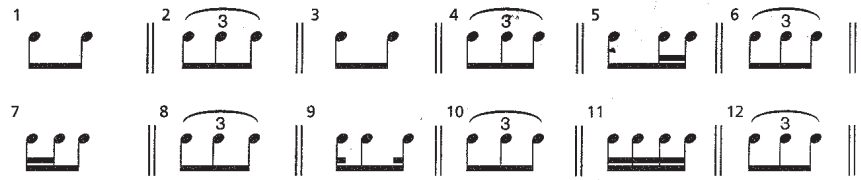
El ritmo completo queda así: (observe que la célula corta la barra que une las figuras del primer tresillo)

Cada tipo de tresillo tiene un sonido particular que es necesario aprender a percibir. Comenzaremos con el tresillo de corcheas, es decir, al cambio momentáneo de la subdivisión binaria a la ternaria.

TRESILLO DE CORCHEAS EN COMPAS SIMPLE

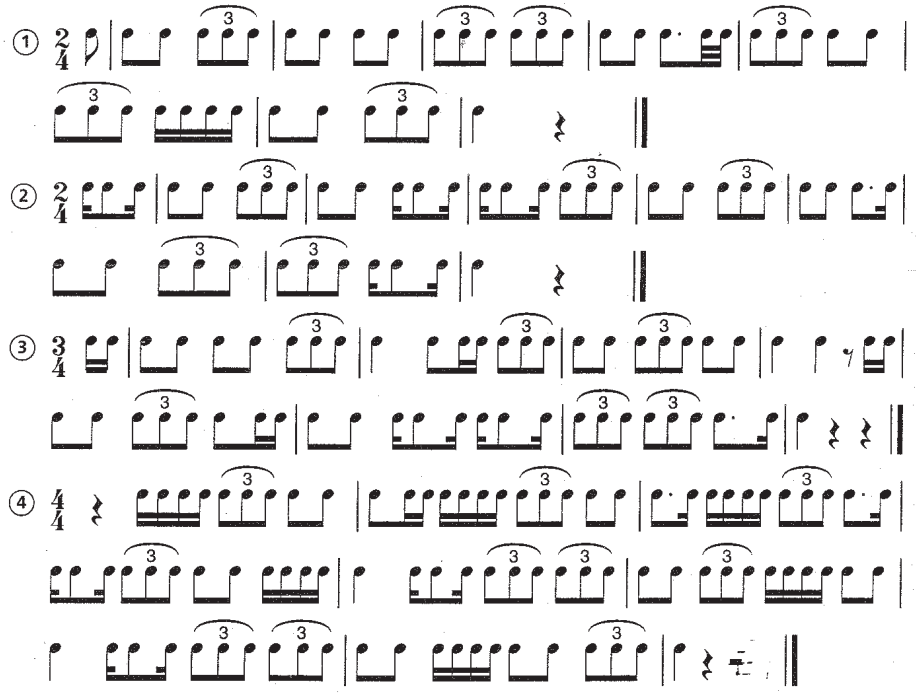
Como se ha dicho, el tresillo de corcheas en compás simple es un cambio de la subdivisión binaria a la ternaria. Por ello, para la siguiente práctica, imagine que cambia la subdivisión y encontrará el sonido del tresillo, evitando confundirlo con grupos rítmicos con semicorcheas.

EJERCICIO R.114 - Lea varias veces cada uno de los siguientes grupos rítmicos que forman un tiempo en compás simple, recordando que para leer los tresillos debe imaginar que el compás ha pasado de la subdivisión binaria a la ternaria. No olvide recuperar la subdivisión binaria cuando termina de decir el tresillo.



Ritmo 87

EJERCICIO R.115 - Lea los siguientes ritmos. Al llegar a los tresillos imagine la subdivisión ternaria. Defina células y observe que éstas pueden cortar la barra que une las figuras de algún tresillo.



TRESILLO DE NEGRAS EN COMPAS SIMPLE

El tresillo de negras implica subdividir dos tiempos en tres sonidos de igual duración, por lo cual, se oye cierto sonido de síncopa en el segundo de ellos. Para que la lectura sea correcta es útil tomar conciencia de la sensación auditiva que produce la suma de los dos tiempos que corresponden al tresillo, de manera de dividir en tres partes iguales ese "espacio sonoro".

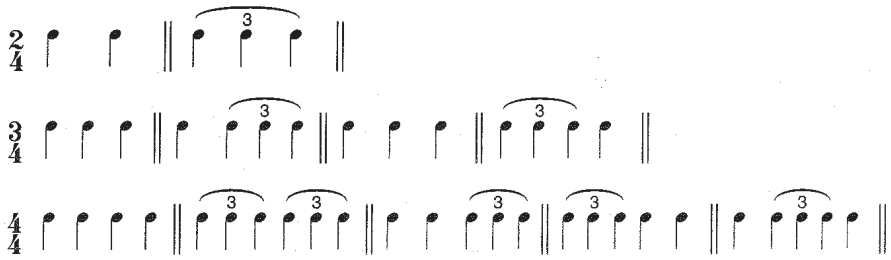
Es muy común confundir el sonido del tresillo de negras con el del grupo rítmico sincopado:

que es más fácil de cantar porque se apoya en la subdivisión binaria del compás. Observe que en ese ritmo el último sonido es más corto que los otros dos y, por lo tanto, no es un tresillo. (No se puede escribir la duración de cada sonido del tresillo con las figuras de que disponemos).

Ejemplo de tresillo de negras: "El reloj" (bolero).

Ritmo 88

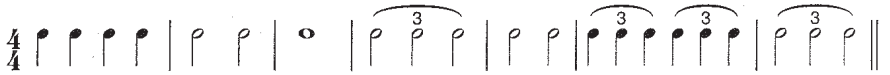
EJERCICIO R.116 - Practique sobre los siguientes tresillos de negras. En primer lugar, diga varias veces el compás "normal" y tome conciencia de la duración de la blanca sobre la que se ubicará el tresillo (diciendo muy suavemente o sólo pensando la segunda negra). Luego, subdivida la blanca mediante el tresillo.



TRESILLO DE BLANCAS EN COMPAS SIMPLE

El tresillo de blancas ocupa un compás completo de 4/4. Para leerlo correctamente es necesario percibir previamente la duración total del compás y luego dividirlo en tres partes iguales. También puede ser útil imaginar que el compás está formado por dos blancas subdivididas en tresillos de negras y luego unir de a dos esas negras para formar el tresillo de blancas.

EJERCICIO R.117 - Diga varias veces los compases de 4/4 tratando de percibir la duración total del compás y luego divídalo en tres partes iguales. Practique también la subdivisión de las dos blancas en dos tresillos de negras, para luego unir de a dos esas negras y formar el tresillo de blancas. Observe qué sistema le resulta más práctico.

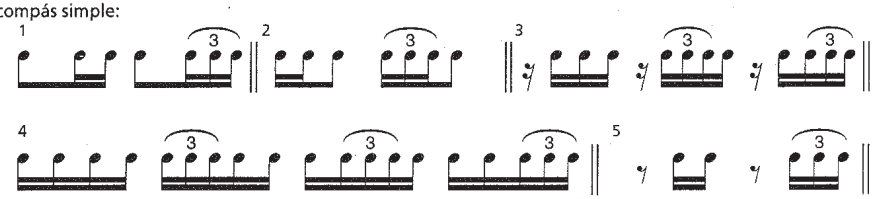


TRESILLO DE SEMICORCHEA EN COMPAS SIMPLE O COMPUESTO

El tresillo de semicorcheas reemplaza a dos semicorcheas en cualquier grupo rítmico que las contenga, tanto en compás simple como en compás compuesto. Recuerde que en compás compuesto la segunda subdivisión de los tiempos es binaria (dos semicorcheas) y por lo tanto, es posible transformar esa subdivisión en ternaria mediante el tresillo. Para leer correctamente los tresillos es importante percibir la duración total de las dos semicorcheas "normales" dentro del ritmo para luego reemplazarlas por tresillos.

EJERCICIO R.118 - Trabaje sobre los siguientes ritmos que contienen tresillos de semicorchea. En primer lugar lea el ritmo sin tresillos del cual deriva y luego reemplace los grupos de dos semicorcheas por tresillos.

en compás simple:



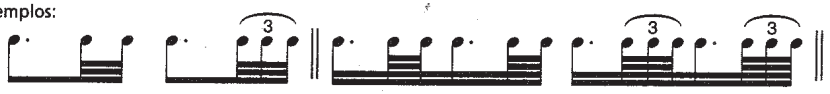
en compás compuesto:

Ritmo 89

TRESILLOS DE FUSAS Y SEMIFUSAS

Para leer estos tresillos se procederá de la misma forma que se indicó para los tresillos de semicorcheas: cante el grupo rítmico del cual derivan y reemplace las fusas o semifusas por tresillos.

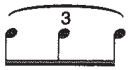
Ejemplos:



TRESILLOS FORMADOS POR SONIDOS DE DIFERENTE DURACION

Sobre la estructura del tresillo se pueden construir ritmos formados por sonidos de diferente duración, o que contengan silencios.

Ejemplos: sobre la base del tresillo:



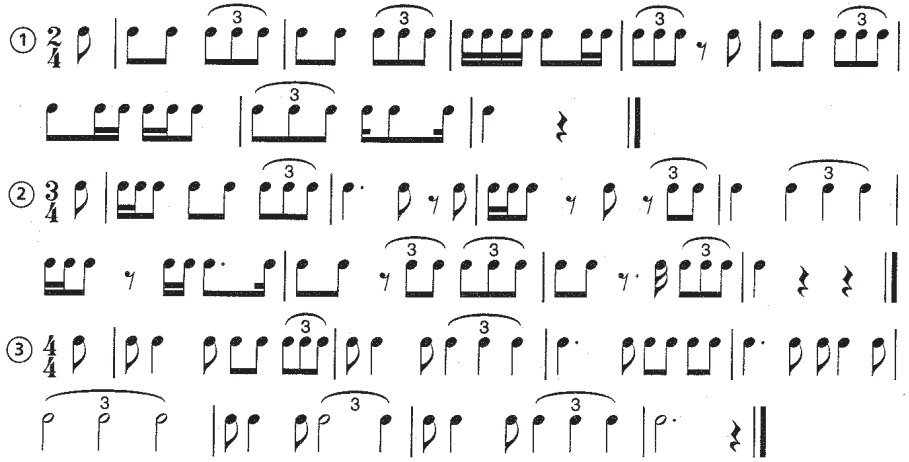
pueden aparecer los siguientes ritmos:

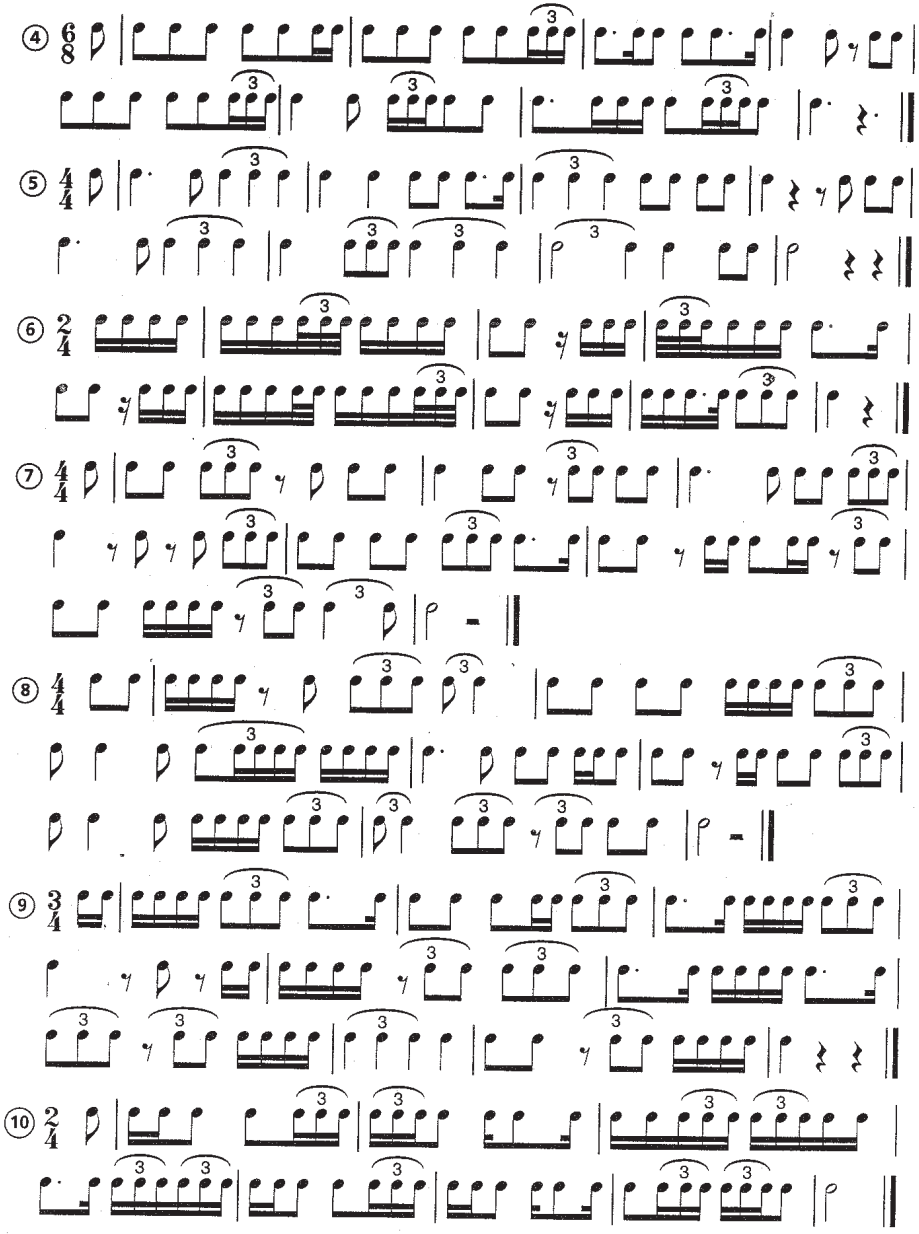
Sobre la base del tresillo:

pueden aparecer los siguientes ritmos:

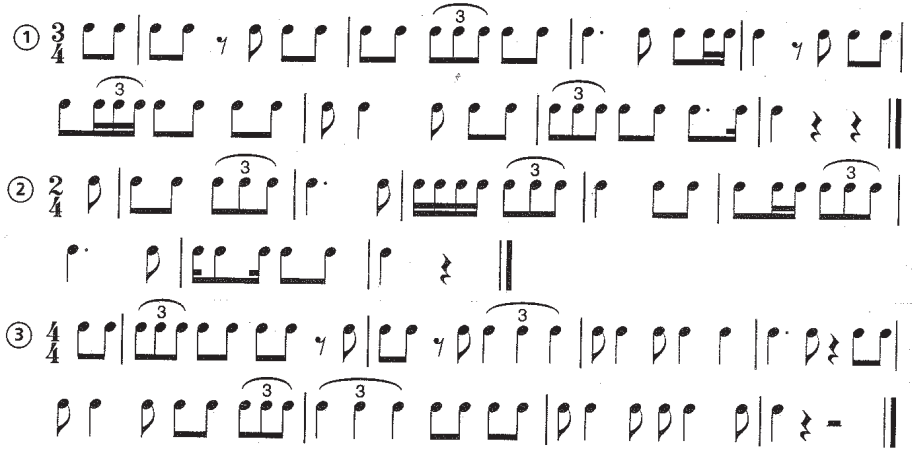
Para leer estos ritmos es necesario ubicar auditivamente el sonido del tresillo básico y sobre él desarrollar el ritmo correspondiente. De igual modo, para escribir estos ritmos, es imprescindible reconocer primero la existencia virtual del tresillo básico. Sólo así se comprenderá el ritmo que se está oyendo y se lo podrá escribir.

EJERCICIO R.119 - Lea los siguientes ritmos, teniendo en cuenta las indicaciones dadas. Defina células.





EJERCICIO R.120 - Pida que le dicten o le graben los siguientes ritmos y escríbalos.



EJERCICIO R.121 - Escriba el ritmo de las siguientes canciones:
Siete notas de amor (bolero)
Bésame mucho (bolero)
Sabor a mí (bolero)
La hiedra (bolero)
El reloj (bolero)
Perfidia (bolero)
Granada
Michelle (The Beatles)

EL DOSILLO

El dosillo es el valor irregular que suele aparecer en compases compuestos. Consiste en introducir una subdivisión binaria en el contexto de la subdivisión ternaria propia del compás. El dosillo se anota mediante las figuras que corresponderían a la subdivisión ternaria normal, con la ligadura o corchete que las une y la cifra 2.

Ejemplo: Cante: "Estaba la pájara pinta" (frases finales).

Anotamos la letra con las barras de compás:

6/8 ... pe-ro | no, pe-ro no, pe-ro | no por- | +que me da ver- | güen-za pe-ro | sí, pe-ro sí, pe-ro |

sí por- | +que te quie-ro_a | ti

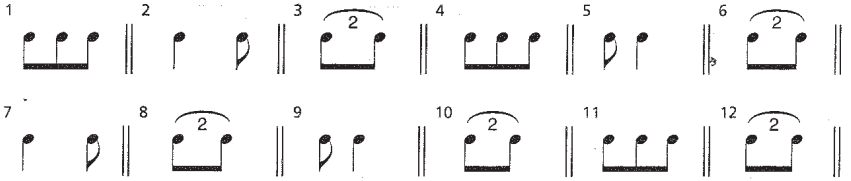
En los dos compases marcados con la cruz aparecen dos sílabas de igual duración en cada tiempo, es decir, un dosillo en cada tiempo. Las respectivas anacrusas también se cantan en la mitad exacta de los tiempos respectivos, es decir, que son corcheas pertenecientes a dosillos.

El ritmo completo queda así:

Ritmo 92

Es importante distinguir auditivamente el sonido del dosillo de las combinaciones de negras y corcheas propias de la subdivisión ternaria:

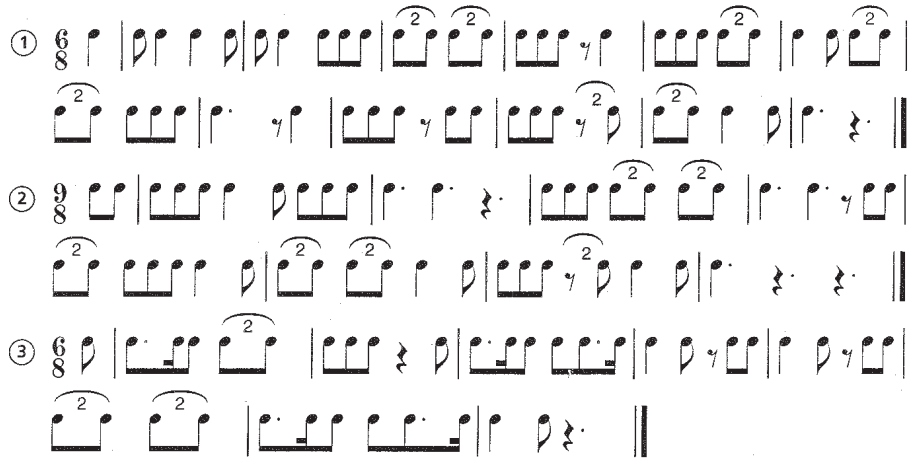
EJERCICIO R.122 - Lea varias veces cada uno de los siguientes grupos rítmicos que forman un tiempo en compás compuesto. Al llegar a los dosillos imagine que la subdivisión pasó a ser binaria y recupere la sensación de subdivisión ternaria al volver a los grupos que corresponden al compás compuesto.



Para leer y escribir dosillos formados por sonidos de diferente duración es imprescindible ubicar auditivamente el sonido del dosillo básico y luego, subdividirlo como corresponda.

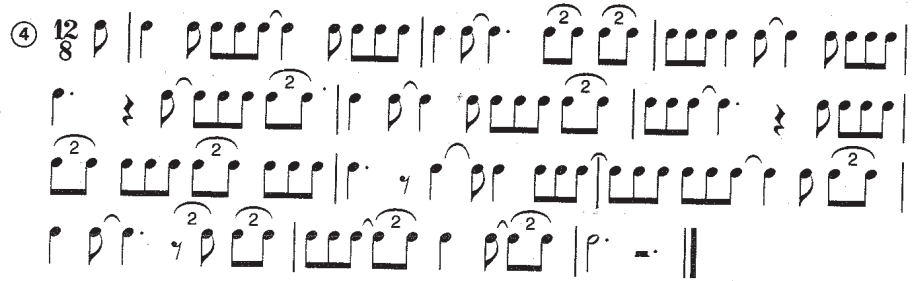
Ejemplo: del dosillo: deriva:

EJERCICIO R.123 - Lea los siguientes ritmos. Cuando llegue a un dosillo imagine la subdivisión binaria. No confunda el sonido del dosillo con negra-corchea o corchea-negra en compás compuesto.



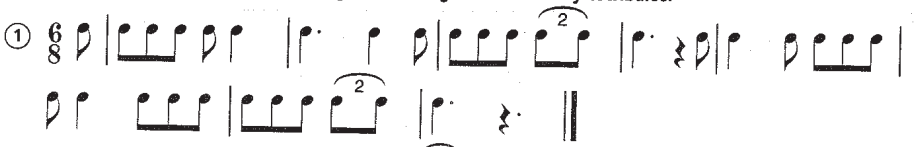
Ritmo 93

④

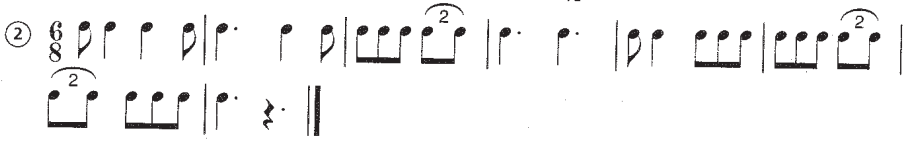


EJERCICIO R.124 - Pida que le dicten o le graben los siguientes ritmos y escríbalos.

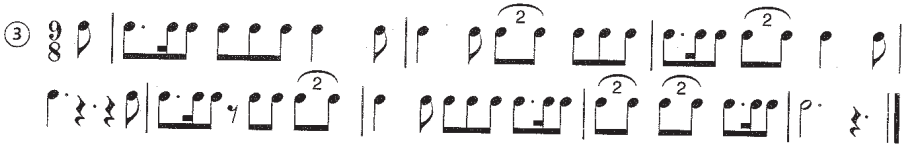
①



②



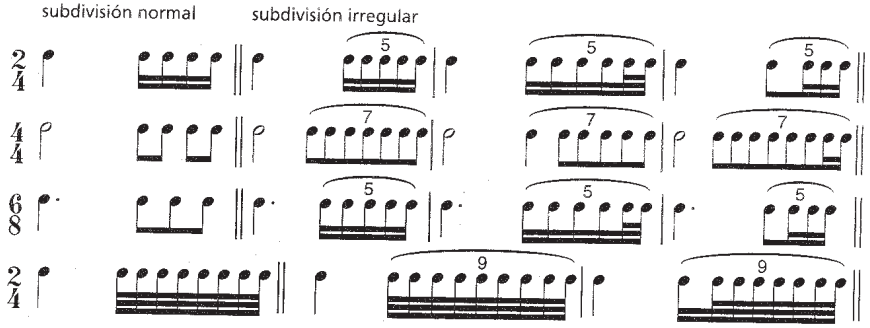
③



OTROS VALORES IRREGULARES

Además de los valores irregulares mencionados, que son los más utilizados, es posible crear ritmos en los que cada pulso (o múltiplo o submúltiplo) esté dividido en cualquier número de sonidos, de igual duración, que no correspondan a la subdivisión normal. Estos ritmos se denominan quintillo (5 sonidos), septillo (7 sonidos), etc. Cada sonido de estos ritmos se representa por medio de la figura que se usaría para la subdivisión normal más parecida.

Ejemplo:



Ritmo 94

Para la lectura y escritura de estos ritmos debe procederse de la siguiente manera:

1) establecer auditivamente el "espacio sonoro" que les corresponde ocupar;

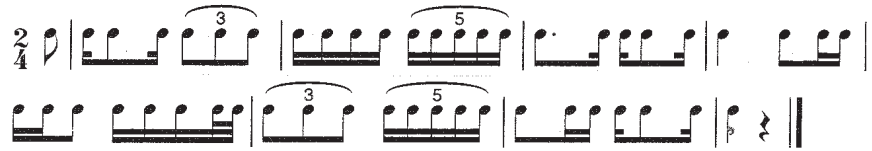
2) dividir ese espacio en la cantidad indicada de partes iguales;

3) si las figuras que forman el valor irregular no son todas iguales, sobre la base del valor básico, ubicar la duración de las figuras como corresponda.

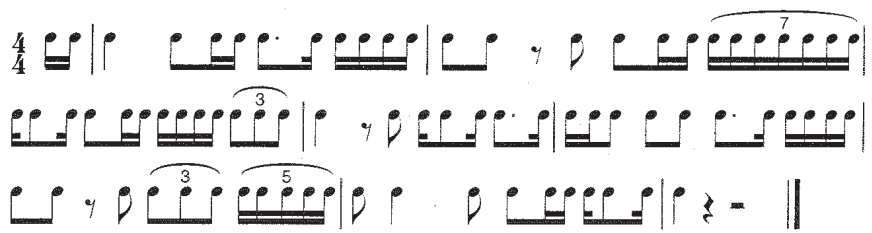
EJERCICIO R.125 - Practique, según las instrucciones indicadas, la lectura de los ejemplos dados más arriba.

EJERCICIO R.126 - Lea los siguientes ritmos. Defina células y observe que éstas pueden "cortar" la barra que une las figuras de algún valor irregular.

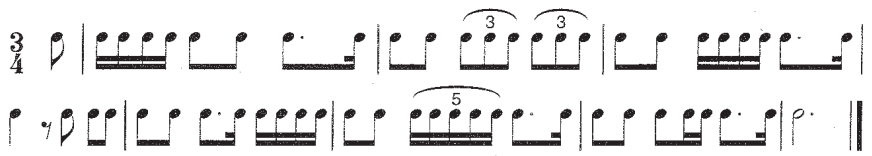
①



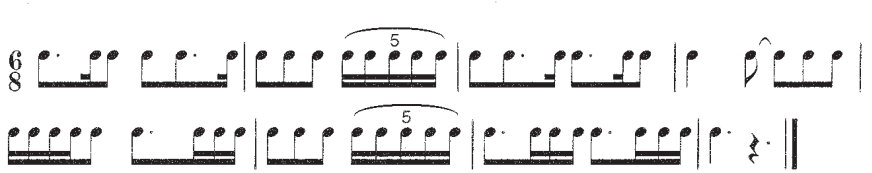
②



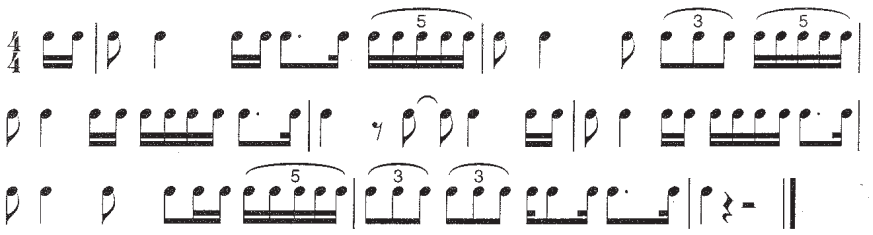
③



④

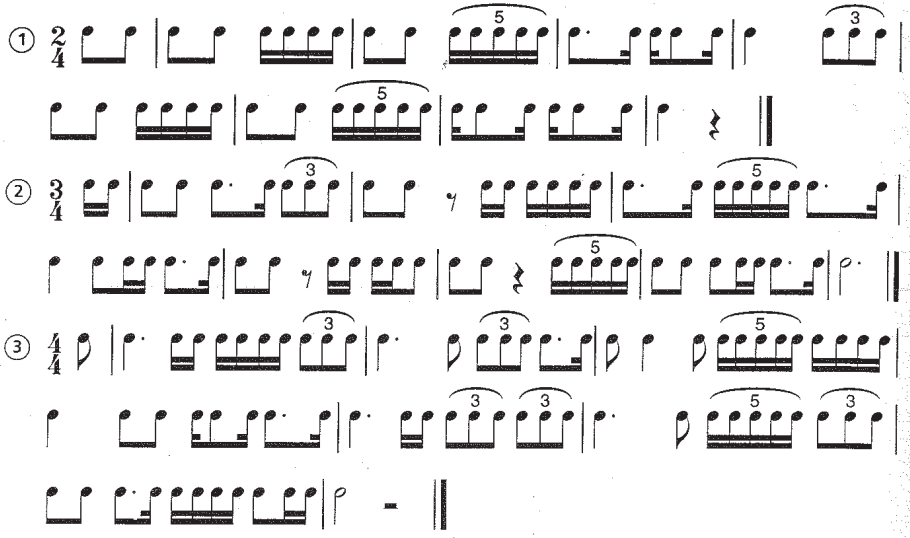


⑤



Ritmo 95

EJERCICIO R.127 - Pida que le dicten o le graben los siguientes ritmos y escríbalos.



ADORNOS

Hasta la llegada del clasicismo, existía la costumbre de "ornamentar" o "adornar" las líneas melódicas: sobre la base de la melodía escrita, el intérprete intercalaba giros melódicos de su invención que consideraba apropiados para "embellecerla" o para demostrar su virtuosismo. A fines de la época barroca estos giros melódicos, ya tipificados, llamados "adornos", comenzaron a ser anotados en la partitura por el propio autor. Es útil conocerlos, ya que suelen aparecer frecuentemente en las partituras.

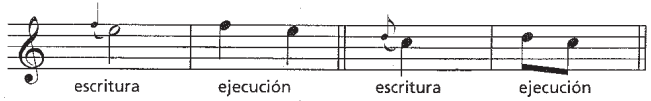
Siendo el adorno un agregado a la línea melódica, su duración no está considerada dentro del compás; por ello, necesita tomar su duración de alguno de los sonidos de la melodía. Salvo indicación especial, no se detiene el pulso durante su ejecución.

Existen estudios musicológicos que discuten la interpretación correcta de los adornos según la época, región o autor a los que corresponde la partitura. Si usted quiere especializarse en algún tipo de música barroca se aconseja consultar estos estudios. A continuación daremos un resumen de los adornos más corrientes como una aproximación al tema.

APOYATURA LARGA

Indicada con una pequeña nota ligada a la nota principal, de la cual toma su duración. Es una indicación de origen armónico, ya que la apoyatura es siempre una nota ajena al acorde al cual pertenece la nota principal. Es el único adorno de duración determinada, ya que para su interpretación se debe considerar el valor real de la apoyatura.

Ejemplos:



APOYATURA BREVE

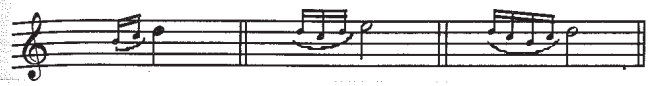
Indicada por una pequeña nota cortada con una barra, ligada a la nota principal. Se ejecuta rápidamente, comenzando en el momento en que se debería atacar la nota principal y tomando su valor de ésta.

Ejemplo:

APOYATURA DOBLE, TRIPLE, ETC.

Indicada por dos, tres, etc. notas pequeñas (generalmente semicorcheas) ligadas a la nota principal. Se ejecutan rápidamente, comenzando en el momento en que debería atacarse la nota principal y tomando su valor de ésta.

Ejemplos:



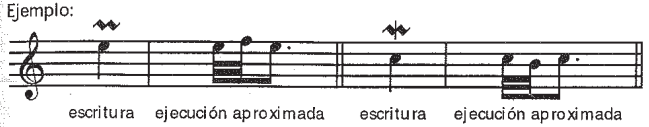
MORDENTE (SUPERIOR O INFERIOR)

Es una apoyatura doble que se anota con los siguientes signos convencionales:

superior: inferior:

Se interpreta ejecutando sucesiva y rápidamente el sonido principal, el inmediato superior (o inferior) y nuevamente el principal, comenzando cuando se debería atacar el sonido principal.

Ejemplo:

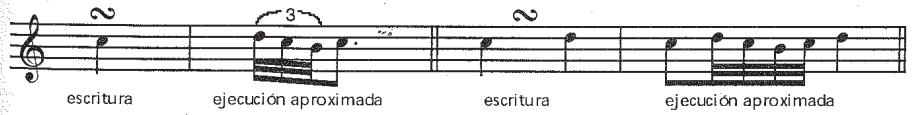


GRUPETO

Es una apoyatura triple que se indica con el siguiente signo:

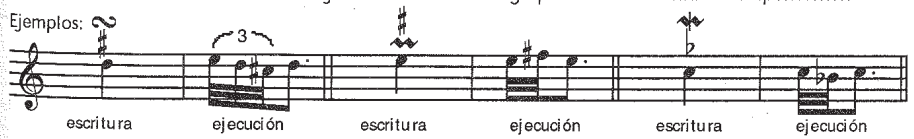
Se interpreta ejecutando sucesiva y rápidamente el sonido superior, el principal, el inferior y nuevamente el principal, comenzando en el momento en que se debería atacar el sonido principal. Si aparece después de una nota, se ejecuta durante la duración de ésta.

Ejemplo:



Una alteración colocada encima o debajo del mordente o del grupeto afecta al sonido correspondiente.

Ejemplos:

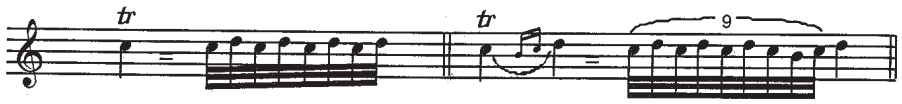


TRINO

Se indica con el signo:

Consiste en ejecutar cuantas veces sea posible la nota principal alternando con la inmediata superior, durante toda la duración del sonido principal. A continuación del trino suele ejecutarse una apoyatura.

Ejemplos:

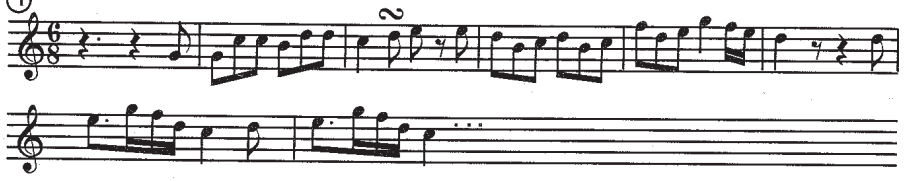


ARPEGIO

Adorno usado en instrumentos de teclado o cuerda. Consiste en ejecutar rápidamente los sonidos de un acorde en forma sucesiva (efecto de arpa), a partir del sonido inferior. Se indica con el signo:

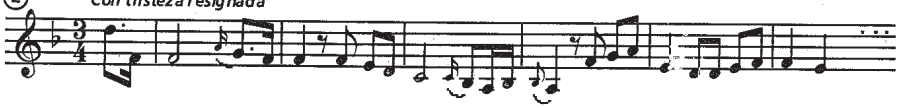
EJERCICIO R.128 - Lea las siguientes melodías interpretando los adornos sin detener la velocidad del pulso.

① **Mozart: Lied "Die Zufriedenheit", K 473 (fragmento)**

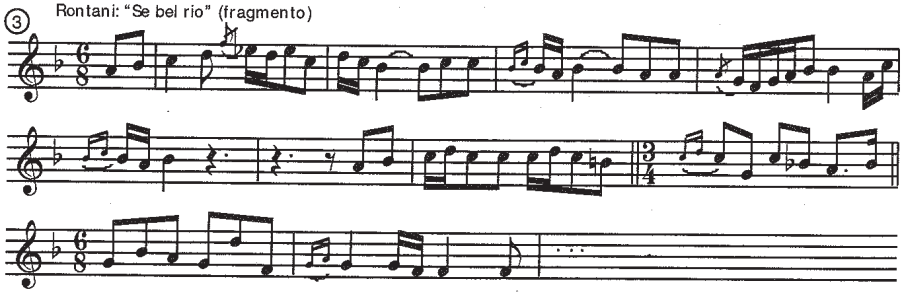


② **Mozart: Lied "Sei du mein Trost", K.391 (fragmento)**

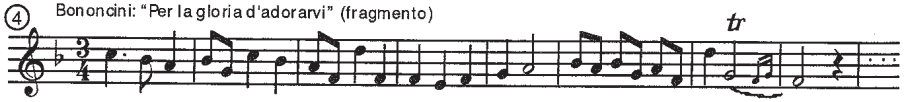
Con tristeza resignada



③ Rontani: "Se bel rio" (fragmento)



④ Bononcini: "Per la gloria d'adorarvi" (fragmento)



ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR LOS TEMAS "15" DE "MELODIA", "INTERVALOS" Y "ARMONIA".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON LOS TEMAS "16" DE "MELODIA" E "INTERVALOS" Y COMENZAR EL TEMA "16/17" DE "ARMONIA".

Tema 16

INDICACIONES DE VELOCIDAD, ARTICULACION Y DINAMICA

INDICACIONES DE LA VELOCIDAD DEL PULSO

Hasta ahora hemos indicado la velocidad del pulso necesaria para la correcta lectura de los ejercicios en forma muy vaga. Sin embargo, existe una manera exacta de indicar esta velocidad: la indicación metronómica. Consiste en anotar, al comienzo de la partitura, la cantidad de pulsos (o múltiplos o submúltiplos) que se deben ejecutar por minuto.

Ejemplo:

♩ =120 significa 120 negras por minuto (o 120 pulsos, si el pulso está representado por una negra)

♩. = 65 significa 65 negras con puntillo por minuto (o 65 pulsos en compás compuesto por minuto)

𝅗𝅥. = 80 significa 80 blancas con puntillo por minuto (o, por ejemplo, 80 compases de 3/4 por minuto)

La cuenta se puede realizar por tanteo usando un reloj, o por medio del metrónomo. En los antiguos metrónomos mecánicos el movimiento del péndulo se regulaba mediante una pesa que se deslizaba sobre una escala de velocidades. Tanto este aparato como el metrónomo electrónico permiten fijar diversas velocidades y tomarlas como referencia para la interpretación musical. Ejercitaremos a continuación la práctica sobre diferentes velocidades de pulsos, usando el metrónomo y luego tratando de recordarlas sin recurrir al aparato.

EJERCICIO R.129 - Si dispone de un metrónomo, regúlelo para indicar 40, 50, 70, 90, 100, 150, 200, etc. golpes por minuto. Escuche atentamente cada velocidad y trate de asociarla a alguna música que haya escuchado mucho o que usted mismo interprete. Luego, intente reproducir las distintas velocidades (recordando eventualmente la respectiva música) y verifique sus resultados con el metrónomo.

Si no dispone de un metrónomo, busque, reloj en mano, las sensaciones que producen las velocidades de pulso indicadas. Puede contar cuántos pulsos pasan en 15 segundos y multiplicar esa cantidad por 4 para obtener la cantidad correspondiente a un minuto. Asocie cada velocidad a una música que conozca.

OTRAS FORMAS DE INDICAR LA VELOCIDAD DEL PULSO

Existe la costumbre de reemplazar la indicación metronómica por alguna palabra italiana que sugiera una velocidad del pulso y un cierto carácter interpretativo. Algunos autores alemanes y franceses suelen usar términos en sus respectivos idiomas. Entre las palabras utilizadas, las más comunes, en orden creciente de velocidad son las siguientes:

ITALIANO	ALEMAN	FRANCES
Largo	Breit	Large
Grave	Schwer	Lourd
Lento		
Adagio	Langsam	Lent
Andante	Gehend	Allant
Andantino		
Moderato	Mässig	Modéré
Allegretto		
Allegro	Schnell / Geschwind	Animé / Vite
Vivace	Lebhaft	Vif
Presto	Eilig	Rapide

El significado de estos términos se puede intensificar o disminuir con las siguientes palabras:

ITALIANO	ALEMAN	FRANCES	SIGNIFICADO
molto	sehr	tres	muy
(molto adagio)	*(sehr langsam)*	*(tres lent)*	*(muy lento)*
(un) poco	ein wenig	un peu	poco
(poco adagio)	*(ein wenig langsam)*	*(un peu lent)*	*(poco lento)*
piu	sufijo: "er"	plus	más
(piu allegro)	*(schneller)*	*(plus animé)*	*(más rápido)*
meno	weniger	moins	menos
(meno allegro)	*(weniger schnell)*	*(moins animé)*	*(menos rápido)*
non troppo	nicht zu	pas trop	no tan
(non troppo adagio)	*(nicht zu langsam)*	*(pas trop lent)*	*(no tan lento)*

En italiano, el sufijo "issimo" intensifica el término. Ej.: "Prestissimo": más rápido que Presto.

El sufijo "etto" debilita el término. Ej.: "Larghetto": no tan lento como Largo.

Estos términos no son exactos. Si se comparan varias partituras que tienen la misma indicación se observará que la velocidad varía notablemente de una a otra, dependiendo sobre todo de la cantidad de subdivisiones del compás que presente cada pieza. Un "allegro" con blancas y negras necesita un pulso mucho más rápido que otro que contenga semicorcheas. El contacto continuo con partituras enseña a reconocer estos términos y tener en cuenta las diferencias de carácter y velocidad que implican, pero sólo el conocimiento del estilo y el análisis detallado de la obra definirá la velocidad con una buena aproximación.

EJERCICIO R.130 - Considerando que "Largo" corresponde aproximadamente a 30 o 40 pulsos por minuto, que "Andante" sugiere la velocidad del paso al caminar, que Allegro puede sugerir de 100 a 150 pulsos por minuto y que "Presto" llega a 200 pulsos por minuto o más, busque relacionar los términos italianos con sus "ámbitos" posibles de velocidad del pulso, imaginando o recordando melodías apropiadas para cada uno. Observe con el reloj o el metrónomo a cuántos pulsos por minuto ha asociado estos términos. Compare sus resultados con la audición (y verificación metronómica) de obras grabadas de las cuales conozca el término italiano respectivo.

INDICACIONES QUE INTRODUCEN IRREGULARIDADES EN LA DURACION DE LOS SONIDOS, LA VELOCIDAD DEL PULSO O LA ACENTUACION

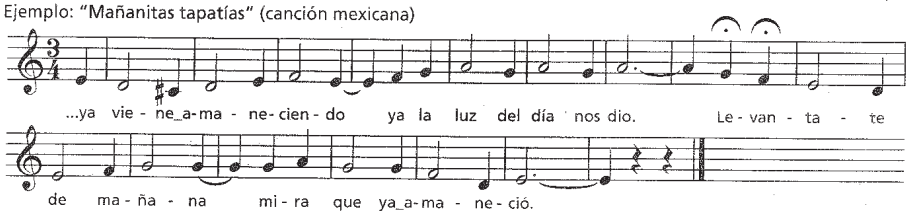
a) CALDERON

Llamado también "corona" o "caccia" es un signo que se utiliza para indicar un alargamiento (o eventualmente, acortamiento) a voluntad del intérprete, del sonido sobre el cual se coloca, introduciendo, por lo tanto, una irregularidad momentánea en la velocidad del pulso. Se indica con el signo:

Es habitual la colocación del calderón sobre el sonido final de una obra musical, indicando que se puede prolongar a voluntad. Sin embargo, tenga en cuenta que J. S. Bach y otros compositores barrocos utilizan el calderón para marcar finales de frase (posibles lugares de respiración); por ello, al leer corales barrocos no se deben prolongar los sonidos marcados con calderones.

El calderón en medio de una frase suele estar relacionado con puntos de especial interés armónico o melódico, o anunciar la llegada del final. Se interpretarán en esos contextos según la propia sensibilidad, retomando luego la velocidad del pulso.

Ejemplo: "Mañanitas tapatías" (canción mexicana)



Ritmo 100

b) RESPIRACION

En las obras vocales o para instrumentos de viento, el tiempo necesario para la respiración puede: 1) tomar su tiempo de la duración del sonido anterior, acortándolo ligeramente;

2) hacer sonar la duración completa del sonido anterior y tomar un tiempo extra alargando el respectivo pulso.

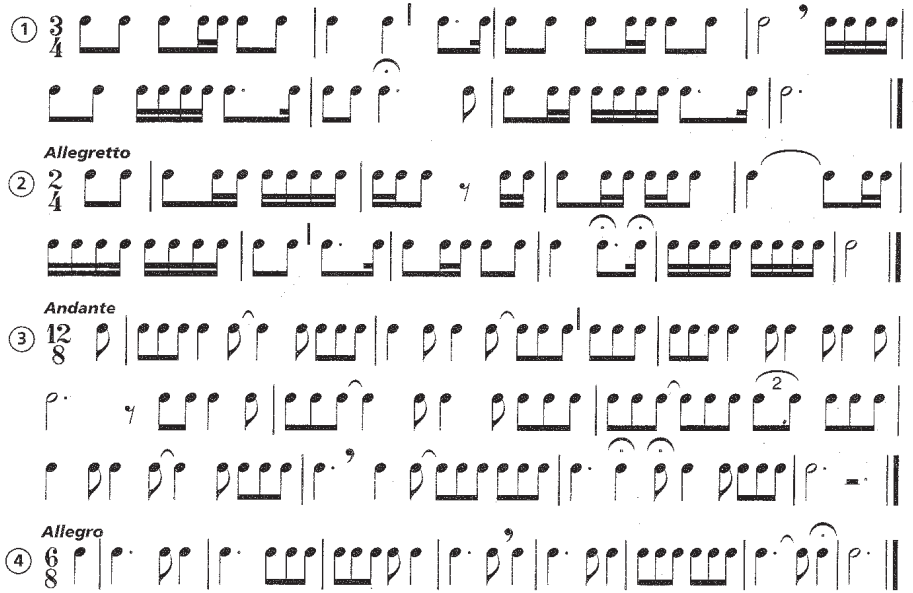
Se indica con los signos: o ubicados entre dos notas. Ejemplo:

c) CESURA

Es el corte entre dos sonidos sucesivos (sin que implique respiración en obras vocales o para instrumentos de viento). Se usa para aclarar la organización de las células. Produce efectos rítmicos similares a la respiración, aunque generalmente más breves.

Se indica con el signo: **I** ubicado entre dos notas. Ejemplo:

EJERCICIO R.131 - Lea los siguientes ritmos interpretando los sonidos con calderón y las cesuras y respiraciones según las indicaciones dadas. Invente para cada ejemplo una melodía armonizada que justifique la presencia de estas indicaciones. Observe que en el ejercicio 3, la cesura del segundo compás puede significar que se ha organizado una célula extra, acentuada en el tercer tiempo sincopado.



d) ACENTUACIONES

Si se quiere introducir un efecto rítmico especial acentuando un sonido que, según la estructura del compás, no es acentuado, se utilizan los signos indicadores de acentuación:

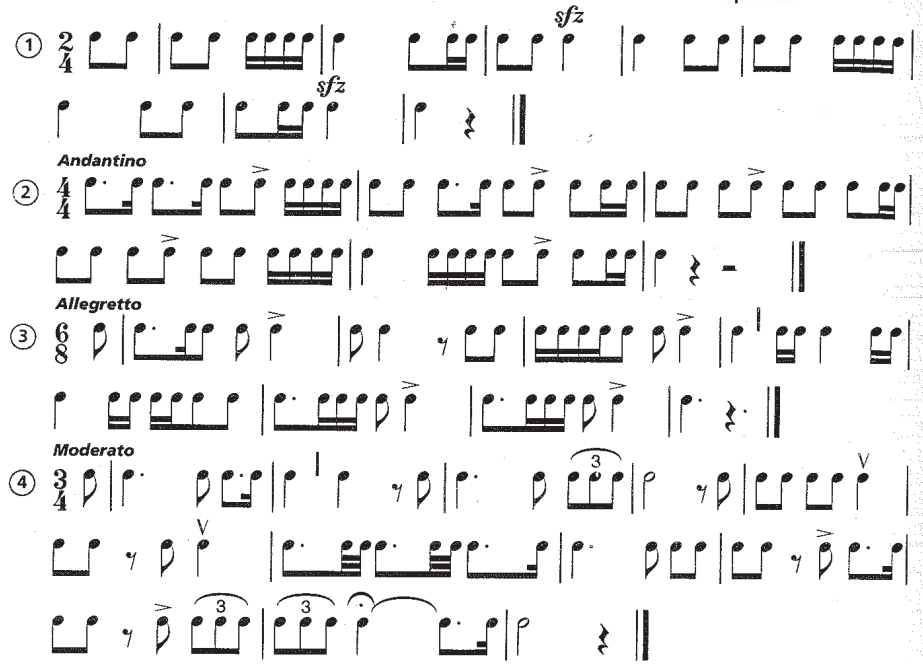
1) acento;

2) acento más fuerte;

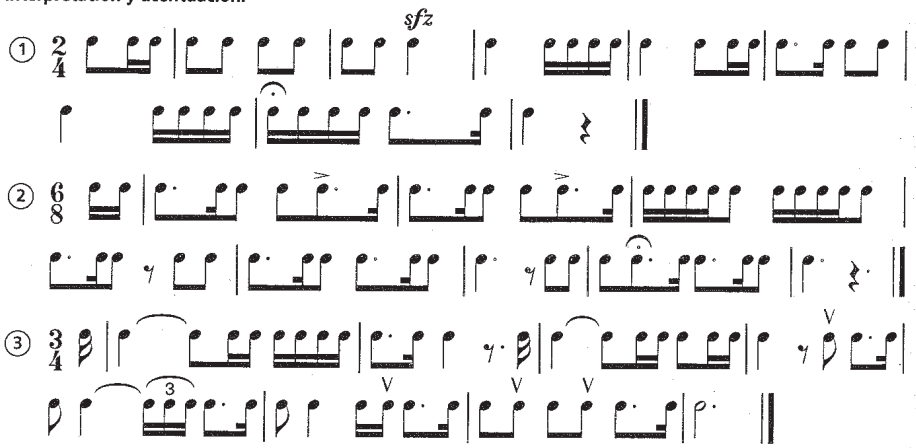
3) ***sforzato***: acentuar en el momento de articular el sonido y bajar la intensidad al prolongarlo.

Ritmo 101

EJERCICIO R.132 - Lea los siguientes ritmos respetando las indicaciones de acentuación sin perder el fraseo originado en el compás. Invente para cada uno una melodía armonizada que destaque los sonidos que tienen acentos extra, de manera de no necesitar un refuerzo excesivo de la intensidad en esos puntos.



EJERCICIO R.133 - Pida que le dicten o le graben los siguientes ritmos y escríbalos utilizando las indicaciones de interpretación y acentuación.



Ritmo 102

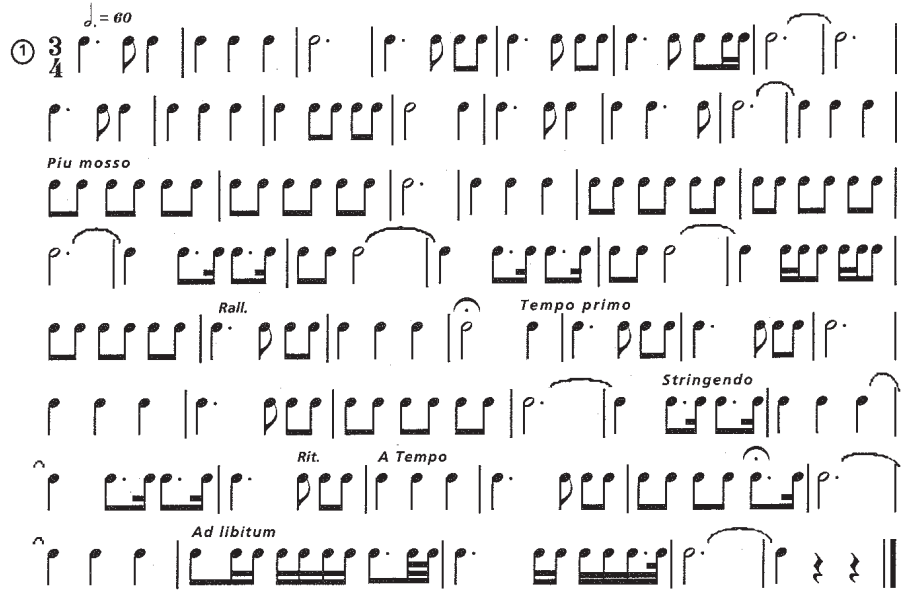
OTRAS INDICACIONES DE IRREGULARIDAD EN LA VELOCIDAD DEL PULSO

INDICACION	ABREVIATURA	SIGNIFICADO
Accellerando	accell.	Acelerar de a poco: ir acortando paulatinamente la duración de los pulsos.
Rallentando	rall.	Frenar de a poco: ir alargando paulatinamente la duración de los pulsos.
Stringendo	str.	Acelerar instantáneamente en la zona sobre la cual se encuentra distribuida la palabra.
Piu mosso		Idem anterior, para todo el trozo que sigue.
Ritenuto	rit.	Frenar instantáneamente la velocidad en la zona sobre la cual se encuentra la palabra.
Meno mosso		Idem anterior, para todo el trozo que sigue.
Rubato		1. Variar ligeramente la duración de algunos pulsos. 2. Acelerar o frenar el ritmo sobre un pulso estable.
Ad libitum	ad. lib.	Interpretar el trozo a voluntad, incluso en ritmo libre, sin apoyarse en un pulso definido.
A Tempo		Volver a la velocidad original después de una irregularidad momentánea cualquiera.
Tempo Primo	Tempo 1°	Volver a la velocidad del comienzo.

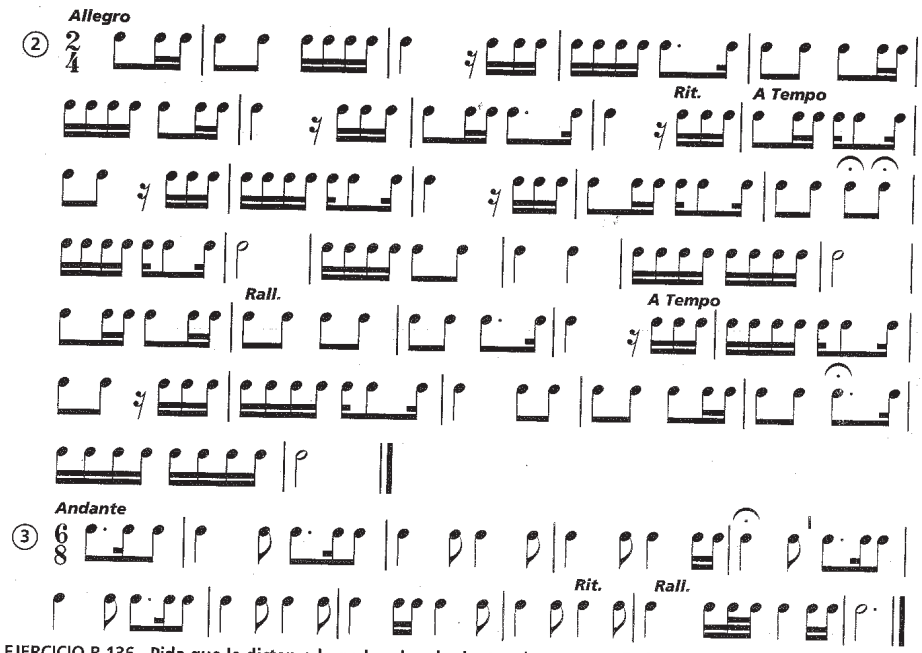
EJERCICIO R.134 - Marque un pulso "Andante" en compás de 2/4; introduzca luego un "accellerando" y vuelva al pulso original. Compruebe el pulso con el metrónomo. Practique sobre diferentes compases y varias indicaciones de velocidad e irregularidad. Por ejemplo:

Allegro - Rit. - a Tempo
Adagio - Rall. - Accell. - a Tempo
Presto - Ad libitum - a Tempo

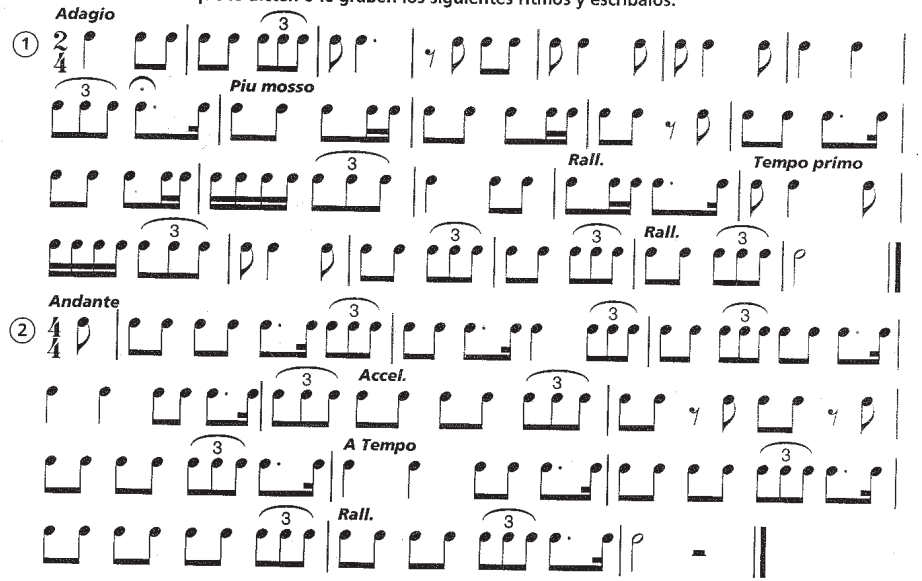
EJERCICIO R.135 - Lea los siguientes ritmos respetando las indicaciones. Invente para cada uno una melodía armonizada que justifique las indicaciones de cambio de velocidad.



Ritmo 103



EJERCICIO R.136 - Pida que le dicten o le graben los siguientes ritmos y escríbalos.



Ritmo 104

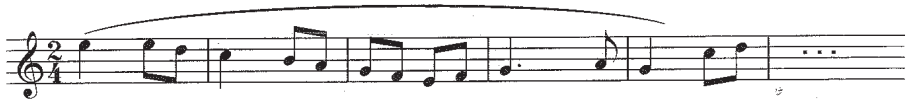
INDICACIONES DE ARTICULACION

Entendemos por **articulación** a la manera de ejecutar los sonidos, afectando el modo de ataque, su prolongación en el tiempo y su extinción y, por lo tanto, la manera de unir (o separar) cada sonido con el siguiente.

a) LIGADURA

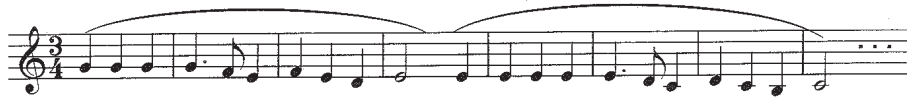
Para sugerir que los sonidos de una frase deben ser ejecutados sin cortes, uniendo el final de cada uno con el ataque del siguiente –y, eventualmente, que no haya sonidos especialmente acentuados– se usa el signo llamado **ligadura de expresión**. Se indica con un arco que abraza todas las figuras afectadas. Si todo un trozo debe ejecutarse de esta manera se usa la palabra ***Legato***.

Ejemplo:



La ligadura se utiliza también para aclarar el fraseo en ciertos casos en que pueda haber dudas.

Ejemplo:



Dado que la primera frase comienza con acento, sería lógico suponer que la segunda frase comenzará de la misma manera. La ligadura indica que la segunda frase debe ser anacrúsica.

b) ARTICULACION CORTADA

Si se requiere que un sonido se corte inmediatamente después de producido (como si fuera un sonido corto seguido de silencio), se pueden usar las siguientes indicaciones:

1) (***staccato***): equivale aproximadamente a la mitad de la duración;

2) (***staccato secco***): equivale aproximadamente a un cuarto de la duración;

3) La palabra ***Staccato***, que indica que toda la frase debe ejecutarse de esta manera;

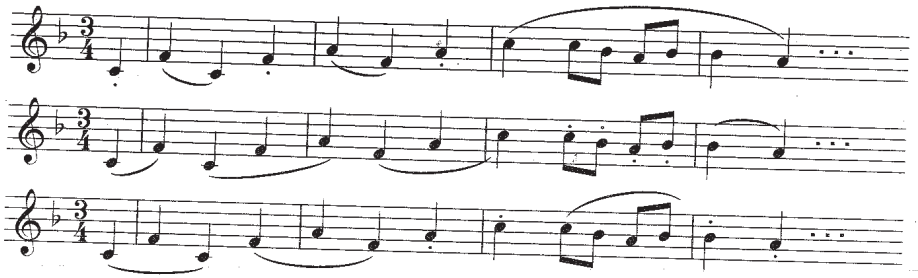
4) En instrumentos de cuerda, el pulsar la cuerda con un dedo en lugar del arco se indica con la palabra ***Pizzicato***.

Si no se encuentran en la partitura signos que indiquen el tipo de articulación (ligadura, *staccato*, etc.) la interpretación debe guiarse por la intuición musical y el conocimiento del estilo de la obra, buscando el tipo de articulación más adecuado para hacer comprensibles las células y frases.

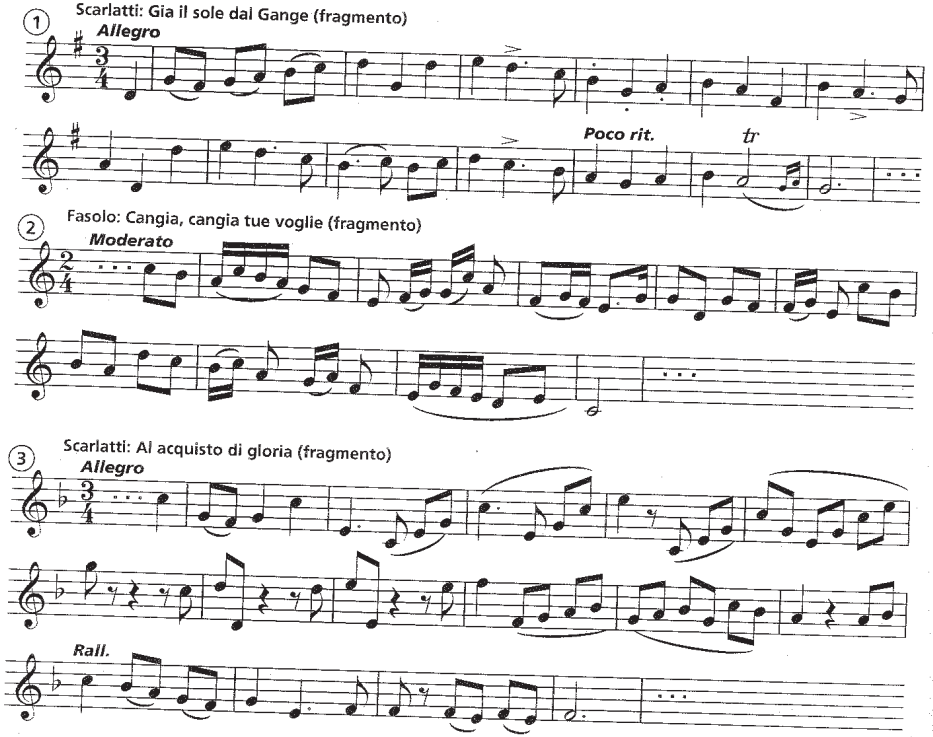
Las indicaciones de interpretación y articulación (respiraciones, cesuras, ligaduras, acentos, etc.) pueden modificar una frase, dándole un carácter completamente diferente al que tendría quitando o variando esas indicaciones.

Ritmo 105

Ejemplo: lea las siguientes frases respetando cuidadosamente las indicaciones y escuche y compare los resultados (cante con "la-la-la", usando una sola sílaba "la" prolongada para todos los sonidos ligados).



EJERCICIO R.137 - Lea las siguientes melodías respetando las indicaciones. Trate de cantar con "la-la-la" usando una sola sílaba "la" prolongada para todos los sonidos ligados.



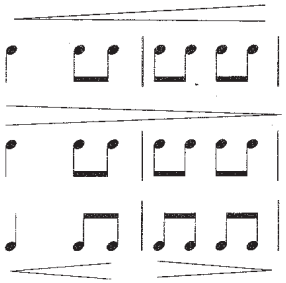
INDICACIONES DE DINAMICA

Entendemos por dinámica a la gama de intensidades con se pueden emitir los sonidos al ejecutar una obra musical, desde las intensidades más suaves a las más fuertes.

Las indicaciones dinámicas se anotan frecuentemente mediante palabras italianas:

INDICACION	ABREVIATURA	SIGNIFICADO
Fortissimo	*ff*	Muy intenso o fuerte
Forte	*f*	Fuerte
Mezzoforte	*mf*	Intensidad un poco más fuerte que la normal
Mezzopiano	*mp*	Intensidad un poco más suave que la normal
Piano	*p*	Suave
Pianissimo	*pp*	Muy suave
Piu forte	*piu f*	Todo el trozo siguiente más fuerte que al anterior
Piu piano	*piu p*	Todo el trozo siguiente más suave que el anterior
Forte subito	*f sub.*	Repentinamente más fuerte
Piano subito	*p sub.*	Repentinamente más suave
Crescendo	*cresc.*	Paulatinamente más fuerte
Diminuendo	*dim.*	Paulatinamente más suave

También se usan como indicaciones de dinámica los signos llamados ***reguladores***, que indican aumento o disminución paulatina de la intensidad, afectando a las notas encima o debajo de las cuales están colocados.

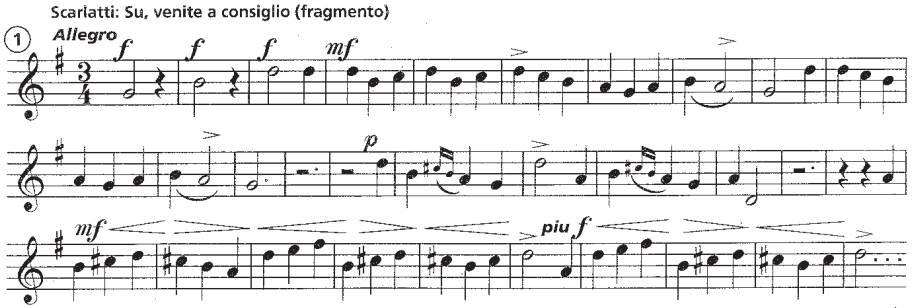


indica ***crescendo***, aumento paulatino de intensidad

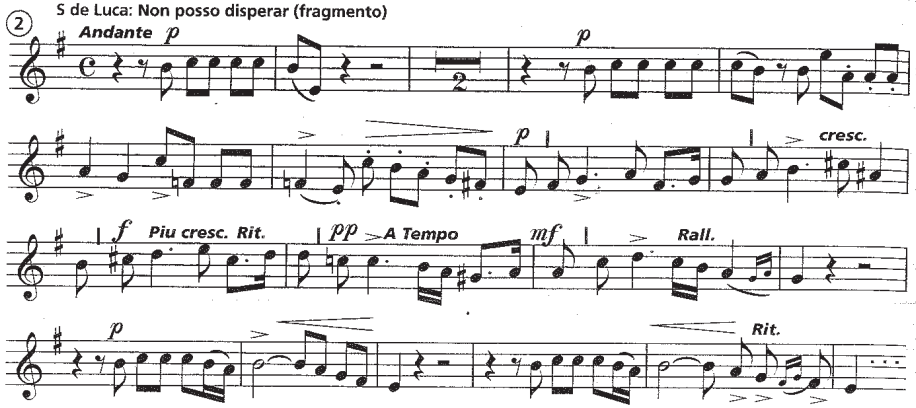
indica ***diminuendo***, disminución paulatina de intensidad

indica ***crescendo - diminuendo***

EJERCICIO R.138 - Lea las siguientes melodías respetando las indicaciones.



② S de Luca: **Non posso disperar (fragmento)**



ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR LOS TEMAS "16" DE "MELODIA" E "INTERVALOS" Y SIGA CON EL TEMA "16/17" DE "ARMONIA".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON LOS TEMAS "17" DE "MELODIA" E "INTERVALOS" Y SEGUIR CON EL TEMA "16/17" DE "ARMONIA".

Tema 17

COMPASES QUE USAN OTRAS FIGURAS COMO UNIDAD DE TIEMPO

El uso de la negra como unidad de tiempo en compás simple, o de la negra con puntillo en compás compuesto, es totalmente convencional. Se la ha estudiado exhaustivamente porque es la convención más usada: hemos referido a esta convención las diferentes posibilidades rítmicas que presenta la música que nos rodea (exceptuando los compases de 5 y 7 tiempos y otros fenómenos rítmicos que se estudiarán en el próximo capítulo). La convención estudiada es suficiente para la escritura de ritmos escuchados o inventados, pero no es suficiente para la lectura de partituras, ya que ciertos autores han utilizado otras convenciones de unidad de tiempo en su escritura. Estudiaremos a continuación el uso de la blanca y la corchea como unidades de tiempo en compás simple y de la blanca con puntillo en compás compuesto, por ser las figuras utilizadas más frecuentemente como unidades de tiempo, después de la negra.

RELACION DE DURACION ENTRE FIGURAS

La relación de duración entre figuras se mantiene constante, sea cual fuere la figura que se toma como unidad de tiempo:

La 𝅝 tiene una duración igual a la de 2 𝅗𝅥 ; o 4 ♩ ; u 8 ♪ ; o 16 𝅘𝅥𝅯 ; o 32 𝅘𝅥𝅰 ; o 64 𝅘𝅥𝅱 ;

La 𝅗𝅥 " " " " " " " 2 ♩ ; o 4 ♪ ; u 8 𝅘𝅥𝅯 ; o 16 𝅘𝅥𝅰 ; o 32 𝅘𝅥𝅱 ;

La ♩ " " " " " " " 2 ♪ ; o 4 𝅘𝅥𝅯 ; u 8 𝅘𝅥𝅰 ; o 16 𝅘𝅥𝅱 ;

La ♪ " " " " " " " 2 𝅘𝅥𝅯 ; o 4 𝅘𝅥𝅰 ; u 8 𝅘𝅥𝅱 ;

La 𝅘𝅥𝅯 " " " " " " " 2 𝅘𝅥𝅰 ; o 4 𝅘𝅥𝅱 ;

La 𝅘𝅥𝅰 " " " " " " " 2 𝅘𝅥𝅱 ;

La 𝅝. " " " " " " " 3 𝅗𝅥 ; o 6 ♩ ; o 12 ♪ ; o 24 𝅘𝅥𝅯 ; etc.

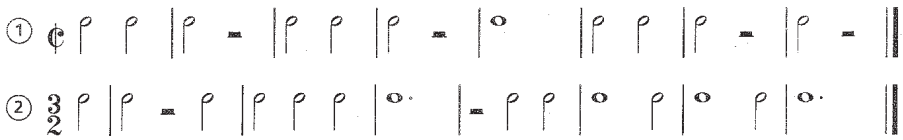
La 𝅗𝅥. " " " " " " " 3 ♩ ; o 6 ♪ ; etc.

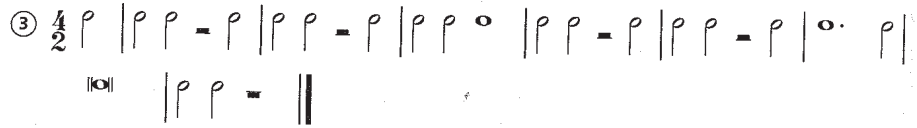
Complete usted el cuadro.

COMPAS SIMPLE. BLANCA COMO UNIDAD DE TIEMPO

Los compases en los que la blanca representa la unidad de tiempo son:
2/2 (también indicado con el signo: 𝁢), 3/2 y 4/2.
En estos compases la redonda dura dos tiempos, la redonda con puntillo, 3 tiempos y la figura de duración igual a 4 tiempos es la **cuadrada**: 𝆺𝅥𝅯 cuyo silencio se representa: 𝄻

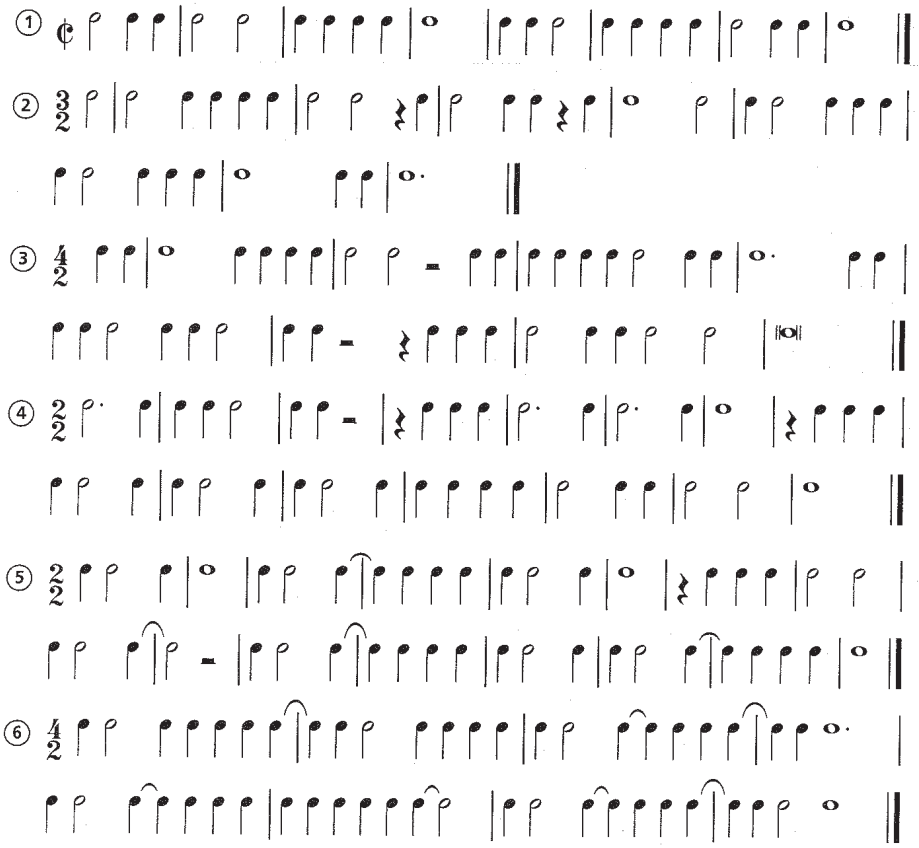
EJERCICIO R.139 - Lea los siguientes ritmos marcando el compás. Mantenga un pulso rápido y defina las células.



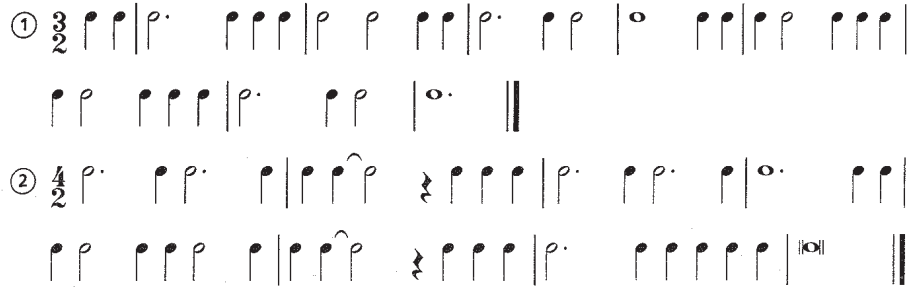


La negra tiene una duración igual a medio tiempo. La blanca con puntillo equivale a un tiempo y medio.

EJERCICIO R.140 - Lea los siguientes ritmos marcando el compás y manteniendo un pulso rápido. Defina las células.

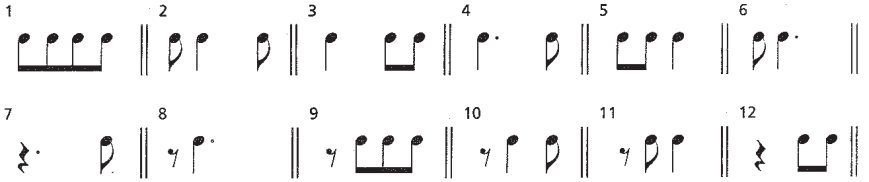


EJERCICIO R.141 - Pida que le dicten los siguientes ritmos. Escríbalos utilizando la blanca como unidad de tiempo.

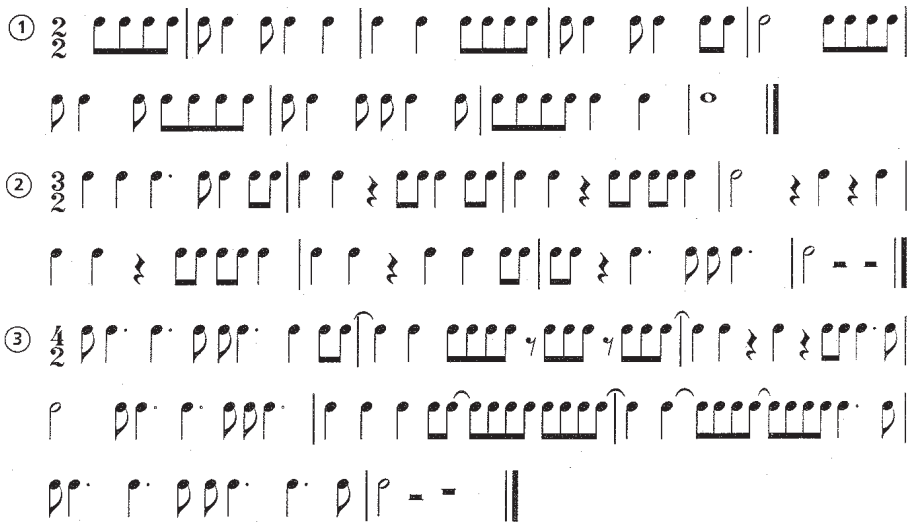


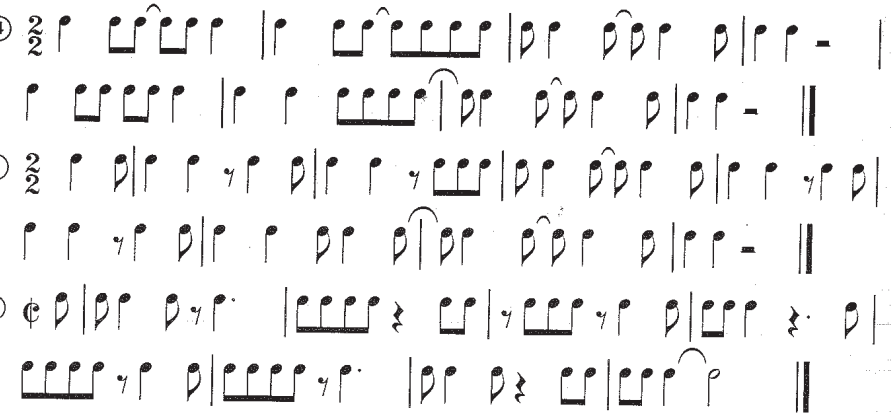
La corchea equivale a la cuarta parte del tiempo. Para facilitar la visualización de los tiempos es conveniente escribirlas unidas de a 4.

EJERCICIO R.142 - Lea varias veces cada uno de los siguientes grupos rítmicos que representan un tiempo, manteniendo un pulso rápido, hasta poder pasar de uno a otro sin interrupciones.

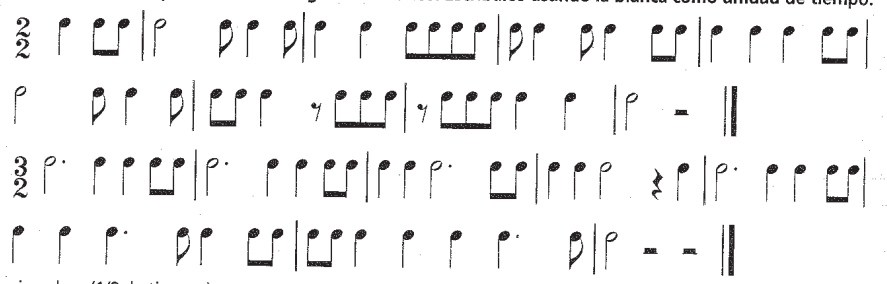


EJERCICIO R.143 - Lea los siguientes ritmos manteniendo un pulso rápido. Defina las células y observe si cortan la barra que une a las corcheas.





EJERCICIO R.144 - Pida que le dicten los siguientes ritmos. Escríbalos usando la blanca como unidad de tiempo.



La semicorchea (1/8 de tiempo) aparece raramente en ritmos que usan la blanca como unidad de tiempo. Pueden aparecer combinadas con negras y corcheas. Para leerlas, ubique mentalmente el grupo rítmico simple del cual deriva el grupo con semicorcheas y alargue o acorte la duración de los sonidos según corresponda.

Ejemplos:

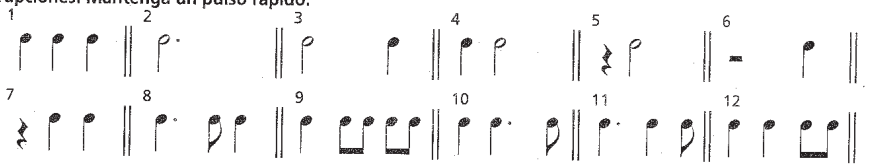
Del grupo: deriva:

Del grupo: deriva:

COMPAS COMPUESTO. BLANCA CON PUNTILLO COMO UNIDAD DE TIEMPO

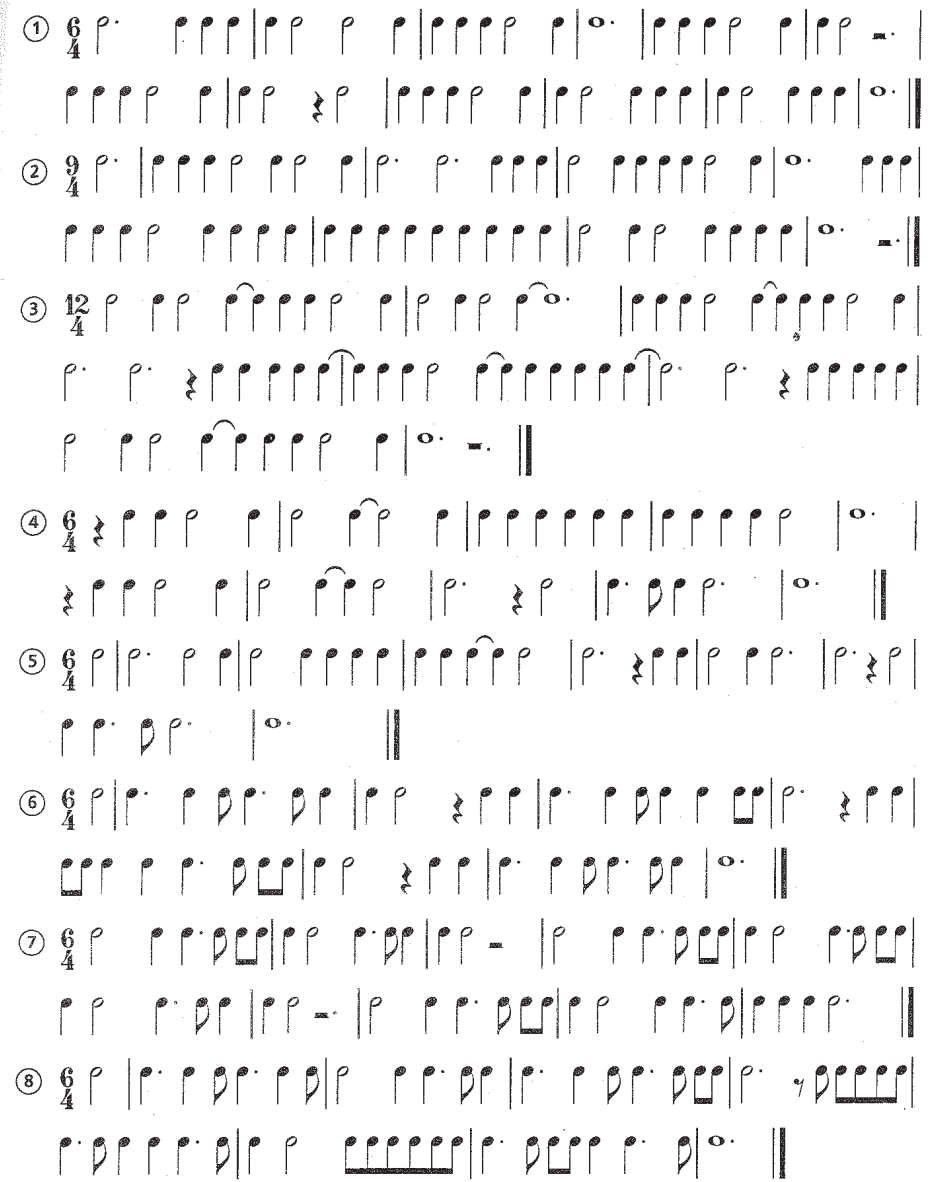
Los compases compuestos que usan la blanca con puntillo como unidad de tiempo son: 6/4, 9/4 y 12/4.

EJERCICIO R 145 - Lea varias veces cada uno de los siguientes grupos rítmicos que forman un tiempo en compás compuesto –con la blanca con puntillo como unidad de tiempo– hasta poder pasar de uno a otro sin interrupciones. Mantenga un pulso rápido.



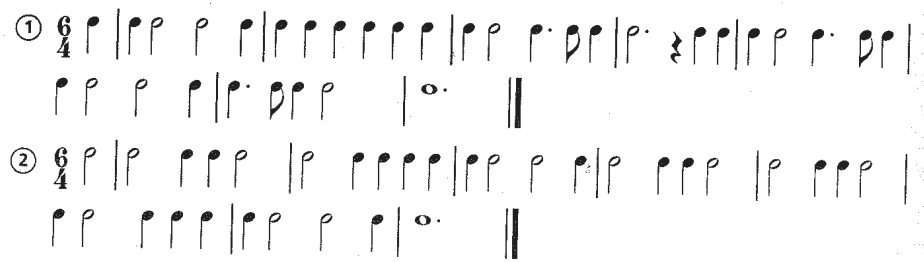
Ritmo 112

EJERCICIO R.146 - Lea los siguientes ritmos, manteniendo un pulso rápido. Defina las células.



Ritmo 113

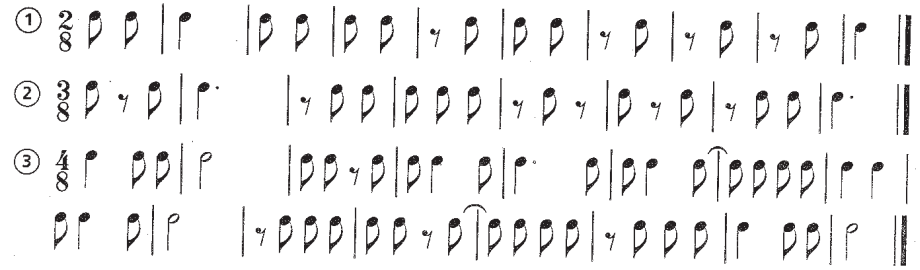
EJERCICIO R.147 - Pida que le dicten los siguientes ritmos. Escríbalos utilizando la blanca con puntillo como unidad de tiempo.



COMPAS SIMPLE. CORCHEA COMO UNIDAD DE TIEMPO

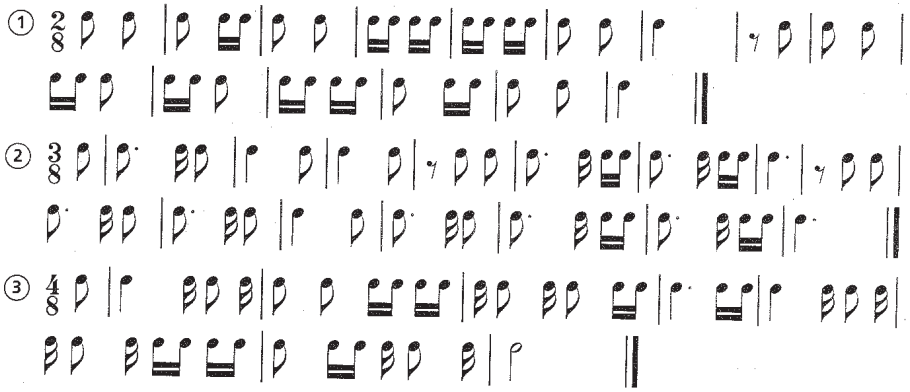
Los compases que utilizan esta convención de escritura son 2/8, 3/8 y 4/8. Determine usted las figuras que representan un compás completo.

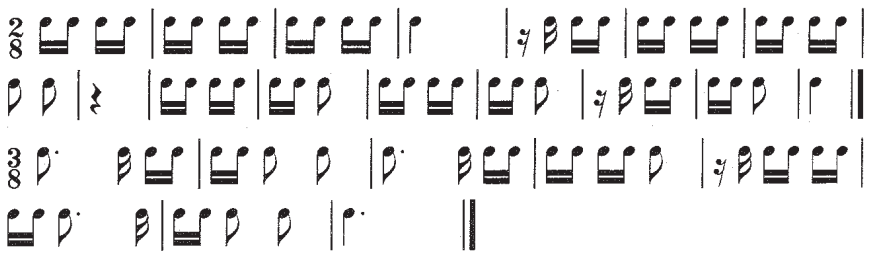
EJERCICIO R.148 - Lea los siguientes ritmos, sobre un pulso más bien lento. Defina las células.



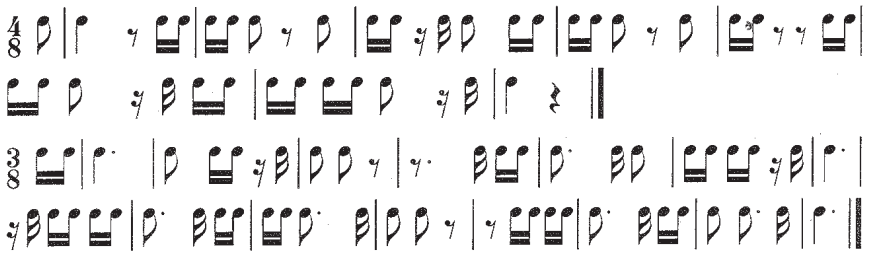
Las semicorcheas, es decir, la mitad de los tiempos, suelen escribirse agrupadas de a dos para respetar la estructura del compás.

EJERCICIO R.149 - Lea los siguientes ritmos sobre un pulso más bien lento. Defina las células. Observe si éstas cortan la barra que une las semicorcheas.

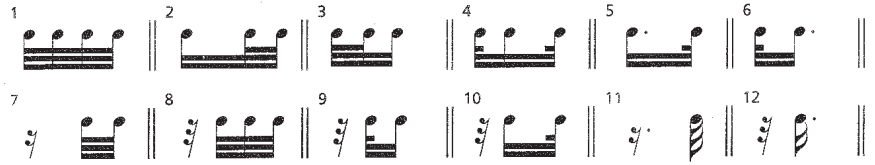




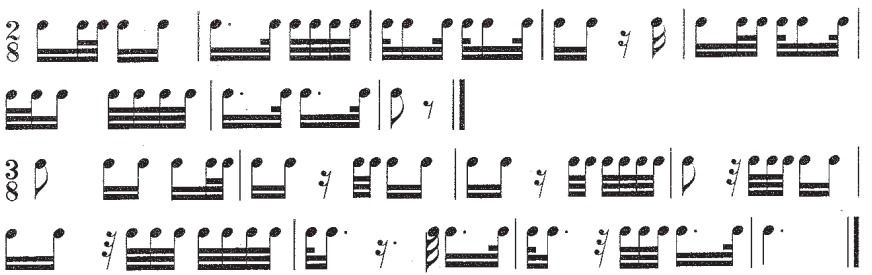
EJERCICIO R.150 - Pida que le dicten los siguientes ritmos. Escríbalos usando la corchea como unidad de tiempo. Vuelva a hacer el ejercicio 141 y anótelo usando la corchea como unidad de tiempo. Compare las dos partituras.



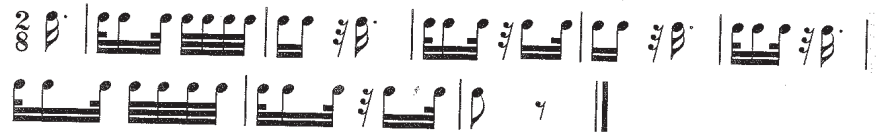
Las fusas, es decir, las figuras que representan la cuarta parte del tiempo, forman grupos rítmicos que es útil reconocer de un golpe de vista. Practique con los siguientes grupos:



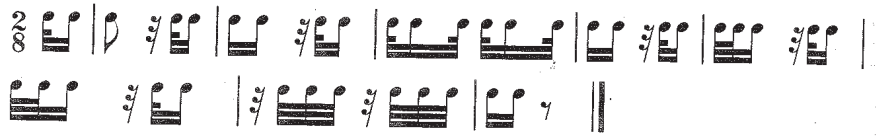
EJERCICIO R.151 - Lea los siguientes ritmos, manteniendo un pulso más bien lento. Defina las células y observe si cortan las barras que unen las figuras.



③

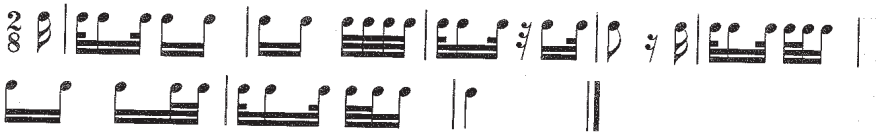


④

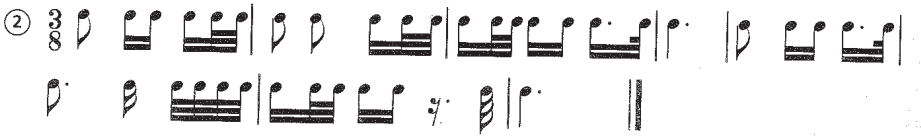


EJERCICIO R.152 - Pida que le dicten los siguientes ritmos y escríbalos usando la corchea como unidad de tiempo. Vuelva a hacer el ejercicio 144 y anótelo usando corcheas como unidades de tiempo. Compare ambas partituras.

①



②



Las semifusas (1/8 de tiempo) pueden aparecer combinadas con semicorcheas o fusas. Para leerlas, ubique mentalmente el grupo rítmico simple del cual derivan y alargue o acorte la duración de los sonidos según corresponda.

Ejemplo:

Del grupo: deriva:

Del grupo: deriva:

NOTA

Excepcionalmente necesitará leer partituras que utilicen otras figuras como unidad de tiempo. Si se presenta este caso, realice rápidamente un entrenamiento similar al detallado para los casos estudiados y podrá manejar la nueva convención de escritura sin ningún problema.

ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR LOS TEMAS "17" DE "MELODIA" E "INTERVALOS" Y EL TEMA "16/17" DE "ARMONIA".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON LOS TEMAS "18" Y "19" DE "MELODIA" Y "ARMONIA" Y CON EL TEMA "18/19" DE "INTERVALOS".

Tema 18/19

OTROS TIPOS DE COMPASES. RITMOS SIN COMPAS

Nos ocuparemos en este capítulo de los ritmos basados en compases diferentes de los usados hasta ahora y también de la música que no está estructurada sobre compases.

COMPAS DE 5 TIEMPOS

Es usado en la música popular de ciertas regiones de Venezuela, Brasil y otros países y por la música contemporánea.

Para ejecutar correctamente ritmos sobre este compás es importante ejercitar la audición y ejecución de sucesiones de 5 golpes, todos de igual duración (puede ayudarse con los dedos de la mano). Observe que es común la tendencia a alargar o acortar algunos de los 5 sonidos para que la duración total del compás equivalga a 6 ó 4 tiempos, asimilando este compás a alguno de los compases conocidos.

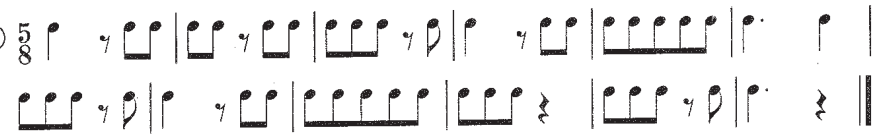
Tomaremos la corchea como unidad de tiempo para la ejercitación. Nuestro compás se llamará, entonces 5/8.

EJERCICIO R.153 - Cante, según las indicaciones dadas más arriba, hasta percibir corporalmente la sensación de apoyo rítmico cada 5 tiempos:

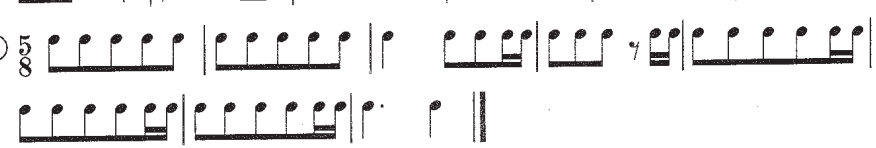
EJERCICIO R.154 - Lea los siguientes ritmos apoyándose en la sensación lograda en el ejercicio anterior. Cuide que todos los tiempos tengan la misma duración. Si lo necesita, apóyese marcando los tiempos con los dedos de la mano. Defina células y cuide el fraseo.

①

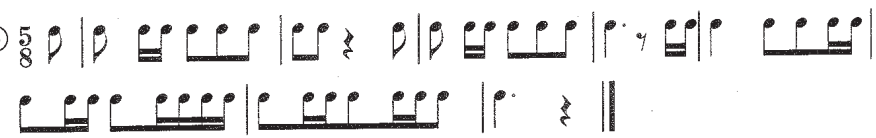
②



③

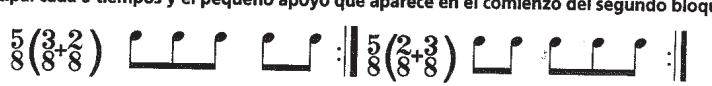


④

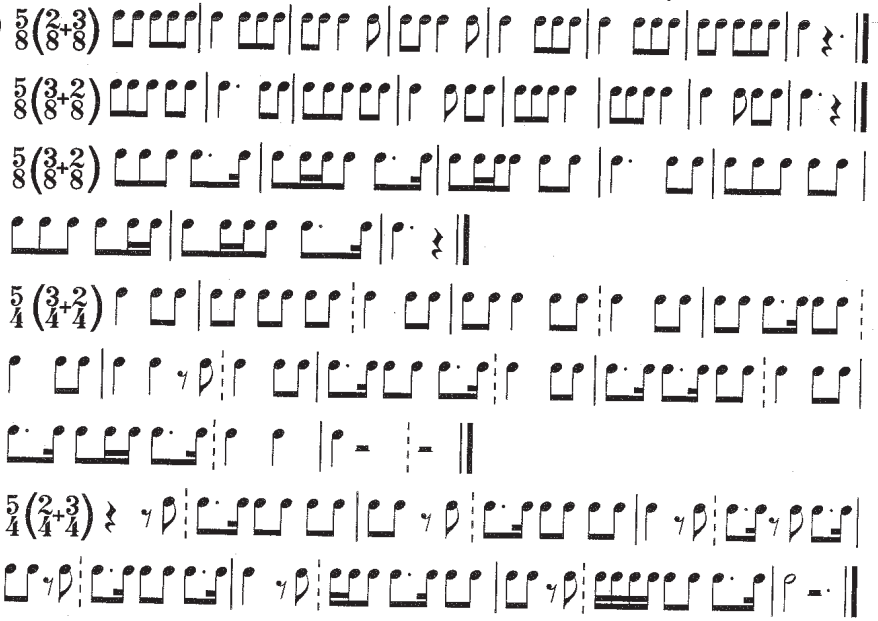


En ciertas obras musicales basadas en el compás de 5 tiempos es posible percibir el agrupamiento de los tiempos en "bloques" de 3+2 o 2+3 tiempos, oyéndose un pequeño acento en el segundo bloque del compás. Para leer o escribir este tipo de música es útil ejercitar la percepción y ejecución de conjuntos de 3+2 y 2+3 tiempos (todos, obviamente, de igual duración), distinguiendo el acento del compás del pequeño apoyo que requiere el segundo bloque.

EJERCICIO R.155 - Practique sobre los dos tipos de compás de 5 tiempos hasta sentir corporalmente el apoyo principal cada 5 tiempos y el pequeño apoyo que aparece en el comienzo del segundo bloque de cada compás.

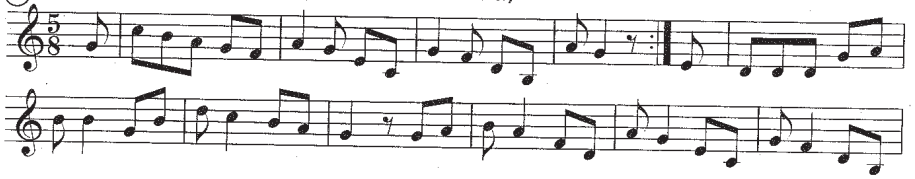


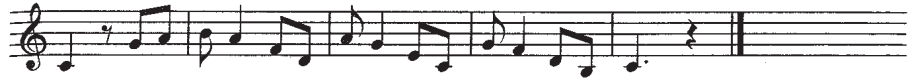
EJERCICIO R.156 - Lea los siguientes ritmos apoyándose en las sensaciones logradas en el ejercicio anterior. Cuide el fraseo. Observe que los ejercicios 4 y 5 toman la negra como unidad de tiempo.



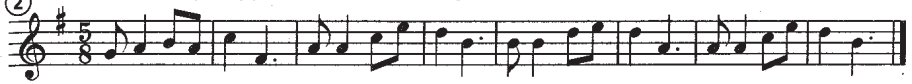
EJERCICIO R.157 - Lea las siguientes melodías. Cuide la regularidad de los tiempos. Observe para cada una si responde a un compás de 5 tiempos sin apoyos intermedios o la organización en bloques de 3+2 o 2+3 tiempos. Observe también que los respectivos revisores de algunas melodías no han utilizado la anotación más correcta. Corrija la anotación.

① El teje del sebucán (Venezuela) (Revisión: Gainza-Graetzer)

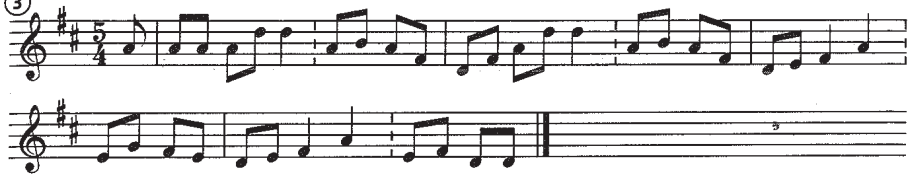




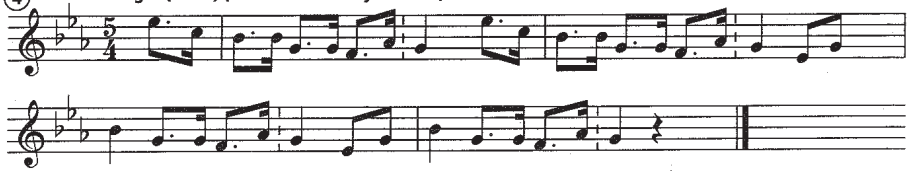
② Iá iá olhe a onda (Brasil) (Revisión: Gainza-Graetzer)



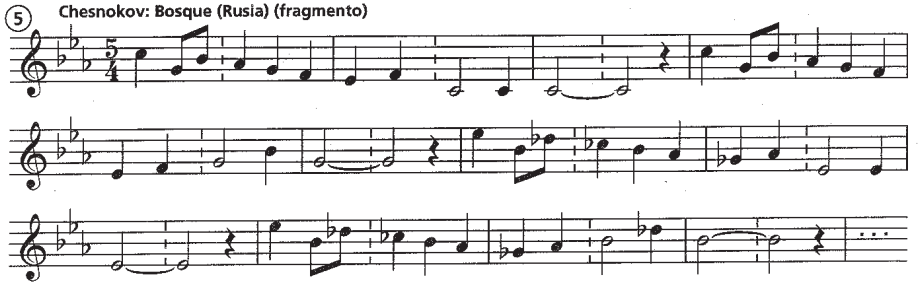
③ A Roseira (Brasil) (Revisión: Villa-Lobos)



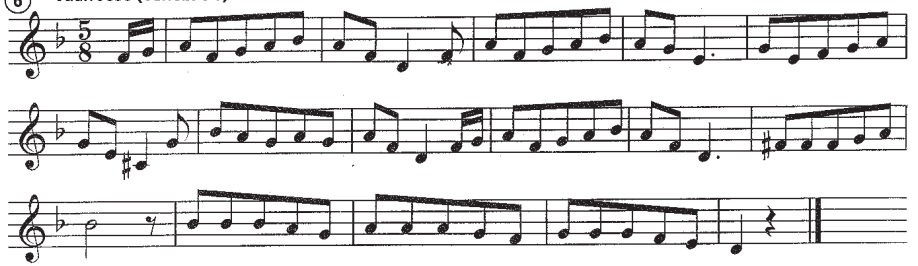
④ Samba negro (Brasil) (Revisión: Araúco y Aricó Jr.)



⑤ Chesnokov: Bosque (Rusia) (fragmento)



⑥ Juan José (Venezuela)



EJERCICIO R.158 - Pida que le dicten o le graben los siguientes ritmos. Escríbalos. Determine si se trata de compases de 5 tiempos sin apoyos intermedios o si responden a la organización en bloques de 3+2 o 2+3 tiempos.

① $\frac{5}{8}$

② $\frac{5}{8}$

COMPASES POR ADICION

Ciertas obras musicales están estructuradas rítmicamente sobre la reiteración de un conjunto de dos o más compases de diferente cantidad de tiempos. Escuche por ejemplo los temas incluidos en el disco "Take Five" de Dave Brubeck y determine el compás de cada uno.

Ejemplos: 2 + 2 + 3 tiempos, 3 + 4 tiempos, etc.

Para leer o escribir correctamente estas obras es necesario ejercitar previamente la percepción de estas estructuras o "unidades rítmicas" formadas por conjuntos de compases, hasta sentir corporalmente la sensación de apoyo que brindan los acentos de los compases que se alternan. Sobre este apoyo rítmico será fácil ubicar las células y percibir el fraseo.

EJERCICIO R. 159 - Lea los siguientes ritmos, ubicando antes de cada ejercicio la sensación de apoyo que produce la sucesión de compases correspondiente. Defina células y cuide el fraseo.

① $\frac{2}{4}+\frac{3}{4}$

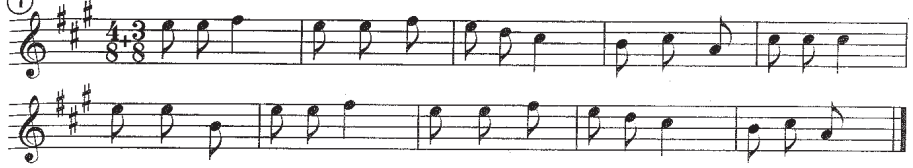
② $\frac{3}{4}+\frac{4}{4}$

③ $\frac{4}{8}+\frac{3}{8}$

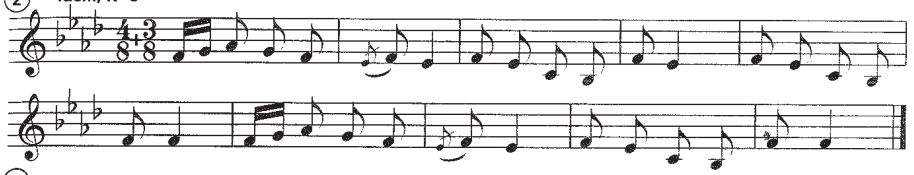
④ $\frac{2}{4}+\frac{2}{4}+\frac{3}{4}$

EJERCICIO R.160 - Lea las siguientes melodías según las indicaciones del ejercicio anterior.

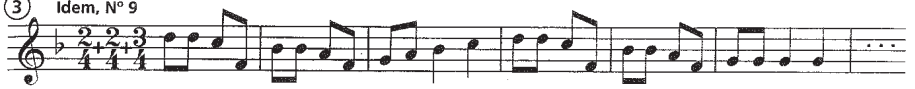
① **B. Bartók: Canciones Rumanas de Navidad. N°4**



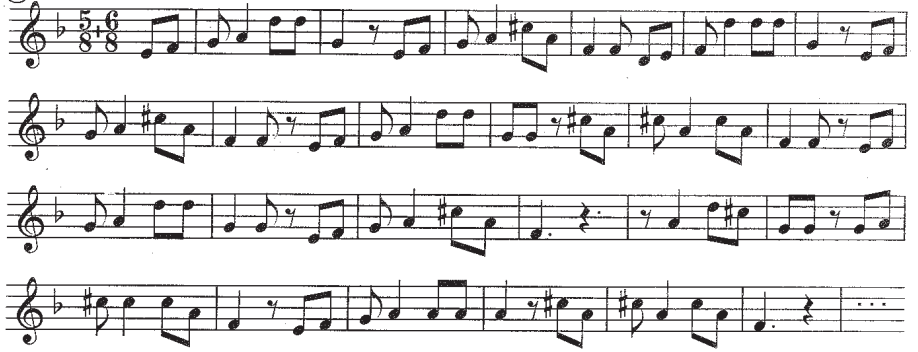
② **Idem, N° 8**



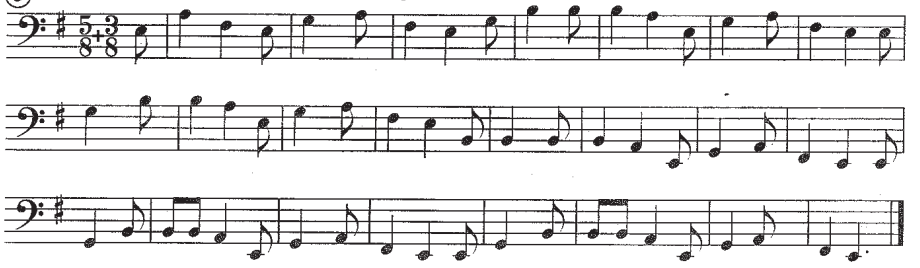
③ **Idem, N° 9**



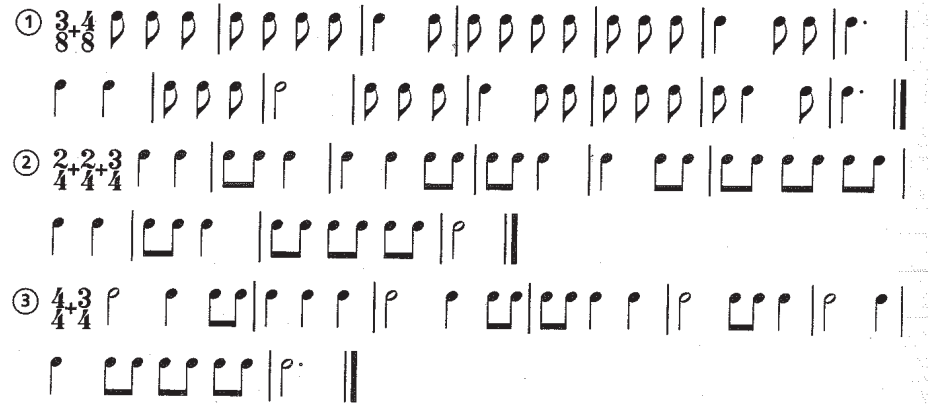
④ **En el nombre de Jesús (Venezuela) (Revisión: Ramón y Rivera)**



⑤ **Canto Warao (Venezuela) (Revisión: Ramón y Rivera)**



EJERCICIO R.161 - Pida que le dicten o le graben los siguientes ritmos. Reconozca la sucesión de compases que les sirven de base y escríbalos.



RITMOS SIN COMPAS

El compás como entidad ordenadora del fraseo rítmico surgió a partir de la necesidad de apoyar musicalmente a la **danza**, por la sucesión regular de puntos de apoyo que ésta requiere.

El ritmo de la música **cantada** fue elaborado durante mucho tiempo a partir de la prosodia de las palabras y la cadencia del texto poético, acompañando y subrayando su declamación.

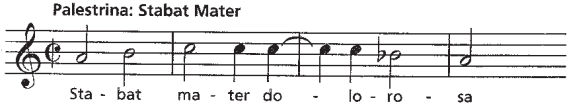
Durante el Renacimiento se desarrolló un proceso de incorporación del compás a la música cantada, y, a partir del Barroco, prácticamente toda la música cantada (salvo los **recitativos** de ópera u oratorio) se desarrolla sobre el apoyo rítmico regular que brinda el compás.

Antes del período Barroco se utilizaban sistemas de escritura rítmica creados para responder a las necesidades de la música de entonces: notación según proporciones entre duraciones y acentuación según el texto. Nuestro sistema de notación está pensado para escribir música basada en compases, por lo cual, para facilitar nuestro acercamiento a las obras **pre-barrocas**, los musicólogos han transcripto esta música utilizando nuestro sistema de notación. De esta manera, se impone a las obras pre-barrocas un sistema de escritura que no tiene relación con la estructura rítmica que las organiza y se originan distorsiones que llevan al lector a interpretaciones diferentes de lo que las obras exigen.

Ejemplos:

1) El sistema de notación con barras de compás sugiere, en ciertos casos, la presencia de síncopas, las cuales no existirían de no existir las barras. Estos sonidos son simples sonidos largos que no caben en el compás al intentar imponer a la obra este sistema de escritura. Por lo tanto, no deben ser leídos con la acentuación propia de las síncopas.[1]

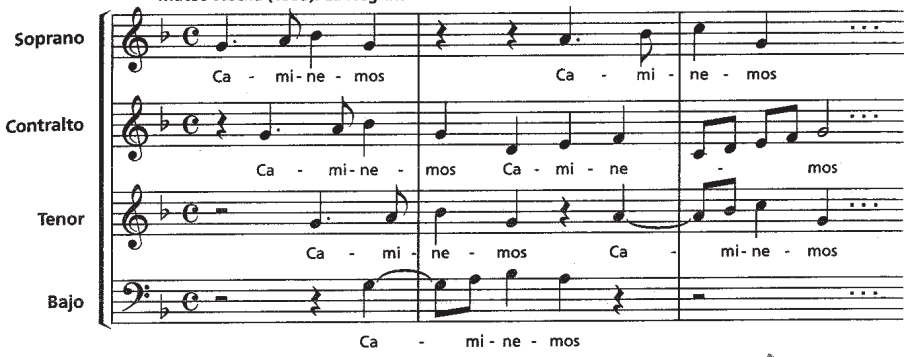
Palestrina: Stabat Mater



2) En las obras a varias voces, en las que cada voz canta a su turno el mismo tema melódico, la ubicación de sus entradas en diferentes lugares del "compás" sugiere acentuaciones distintas para cada una, cuando es evidente que se requieren acentuaciones iguales.

[1]Algunas transcripciones utilizan la barra de compás en línea de puntos, o colocada fuera del pentagrama, dando a entender que se la coloca para facilitar la lectura pero que no responde al sistema de escritura original.

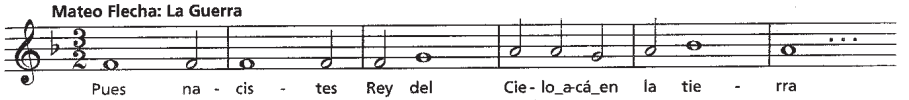
Mateo Flecha (1553): La Negrina



Observe que en las partes de Tenor y Bajo, por efecto del sistema de escritura, la negra con puntillo se ha transformado en negra ligada a corchea.

3) La acentuación provocada por el "compás" lleva a distorsiones en la prosodia:

Mateo Flecha: La Guerra



Al intentar respetar las acentuaciones de los "compases" se desvirtúa el fraseo natural. Cante la frase prescindiendo de las barras y acentuando naturalmente las palabras y observe que, de esta manera, la línea melódica acompaña el texto.

Por todos los motivos mencionados, es necesario encarar con mucho cuidado la lectura de transcripciones modernas de obras pre-barrocas. Como regla general, es útil tratar de desprenderse de la barra de compás y oír el fraseo propio de la melodía y el texto, los cuales sugerirán por sí solos muchos elementos interpretativos que quedan ocultos al forzar a la obra a entrar dentro del sistema de compases.

La **música contemporánea**, en busca de nuevos elementos expresivos, ha trabajado sobre la liberación del compás, investigando nuevamente sobre el texto como ordenador del fraseo rítmico, o creando líneas melódicas en ritmo libre, que determinan sus propios apoyos rítmicos al evolucionar. En muchos casos estos ritmos libres se escriben en un compás convencional (4/4, por ejemplo) para que los intérpretes tengan una referencia que ayude al ensamble; este compás no debe tomarse como una referencia de acentuación.

Estudiaremos a continuación otros dos sistemas de escritura que se utilizan en la música contemporánea y también, a veces, para transcribir obras antiguas:

- el primero consiste en utilizar las barras divisorias, cambiando permanentemente de compás para acompañar la irregularidad de los apoyos rítmicos;
- el segundo, usado sobre todo para melodías con texto, toma una figura como unidad de tiempo y escribe las frases completas dejando al intérprete la responsabilidad de ubicar los acentos de acuerdo con el texto. En este sistema se suelen utilizar barras para indicar finales de frase.

SUCESION DE COMPASES DIFERENTES

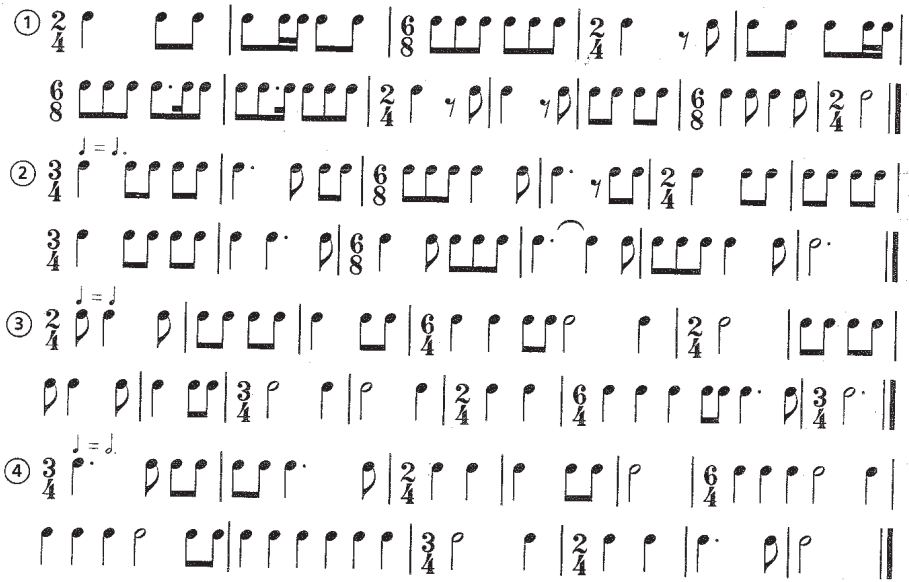
La lectura de ritmos escritos de esta manera requiere del establecimiento previo de la convención que se utilizará para cambiar de compás. Si toda la frase se basa en compases del mismo tipo (simples o compuestos) se mantendrá el pulso y sólo cambiará la acentuación. En cambio, si se alternan compases simples y compuestos será necesario observar la indicación de equivalencia para el cambio de pulso. Por ejemplo, si se cambia de 2/4 a 6/8, puede haber dos indicaciones:

negra = negra con puntillo, que significa que la marcación de los tiempos continuará a la misma velocidad y sólo cambia la subdivisión;

corchea = corchea, que significa que se debe mantener la velocidad de la subdivisión y, por lo tanto, la velocidad del pulso cambiará.

Si no hubiese indicación del autor (como suele suceder en las transcripciones de obras antiguas) el intérprete deberá establecer las equivalencias de acuerdo con su instinto musical y su conocimiento del estilo de la obra.

EJERCICIO R.162 - Lea los siguientes ritmos, respetando las indicaciones de equivalencia. Donde no las haya, establézcalas usted, probando las distintas posibilidades. Defina células y cuide el fraseo.



EJERCICIO R.163 - Escriba el ritmo de las siguientes canciones observando los cambios de compás:

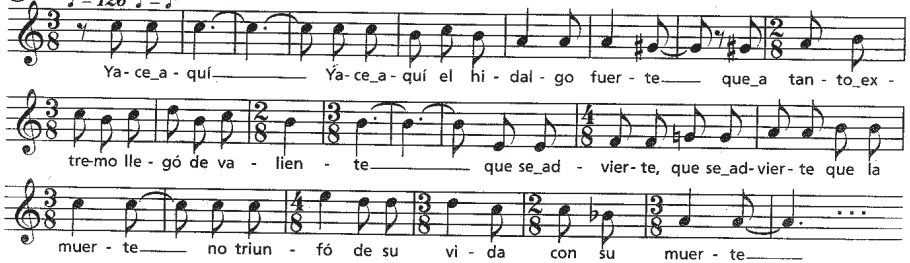
Pisa pisuela color de ciruela

Lo desembre congelat

Yo no soy buena moza

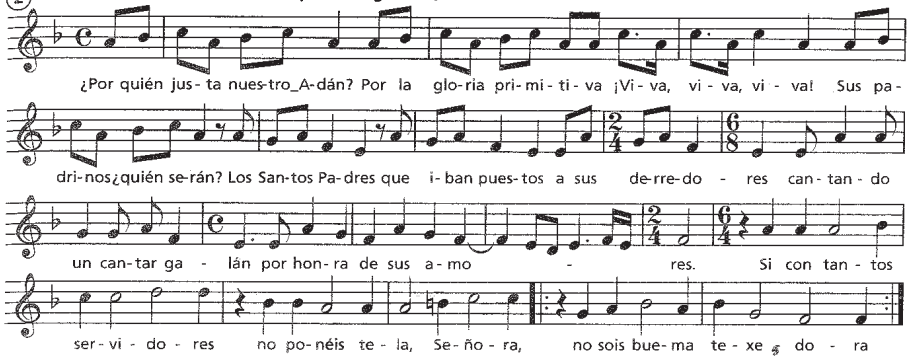
EJERCICIO R.164 - Lea las siguientes melodías. Cuide el fraseo. Respete las indicaciones de equivalencia o establézcalas cuando sea necesario.

① Rodolfo Halffter: Epitafio para la sepultura de Don Quijote (fragmento)

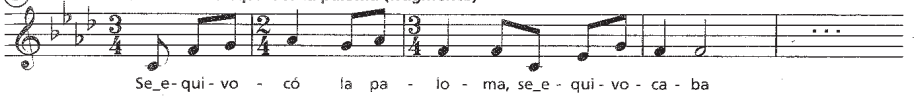

♪= 126 ♪= ♪
Ya- ce_a - quí Ya- ce_a - quí el hi - dal - go fuer - te que_a tan - to_ex -
tre-mo lle - gó de va - lien - te que se_ad - vier- te, que se_ad- vier- te que la
muer - te no triun - fó de su vi - da con su muer - te

Ritmo 124

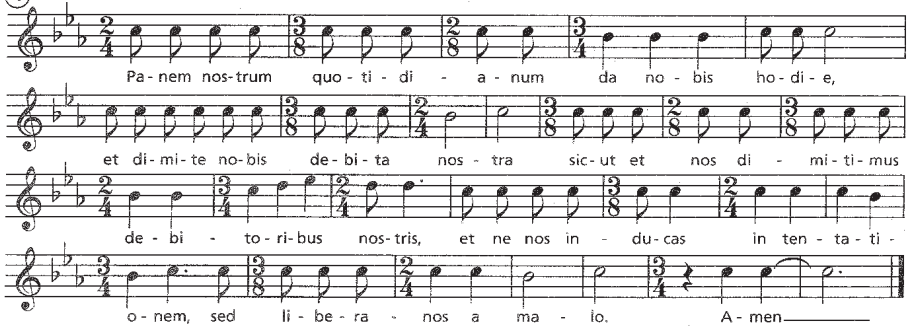
② Mateo Flecha: La Justa (transcripción, fragmento)


¿Por quién jus - ta nues-tro_A-dán? Por la glo-ria pri-mi - ti - va ¡Vi - va, vi - va, vi - va! Sus pa -
dri-nos¿quién se-rán? Los San-tos Pa-dres que i- ban pues-tos a sus de-rre-do - res can - tan - do
un can-tar ga - lán por hon-ra de sus a-mo - res. Si con tan - tos
ser - vi - do - res no po-néis te - la, Se-ño - ra, no sois bue-ma te - xe ♯ do - ra

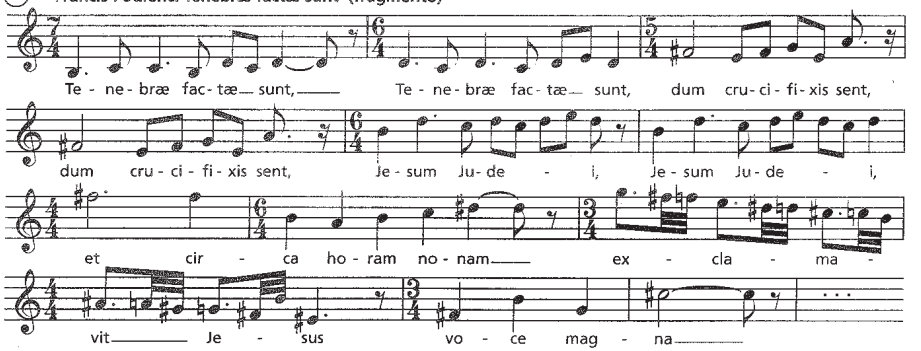
③ Carlos Guastavino: Se equivocó la paloma (fragmento)



④ Igor Stravinsky: Paternoster (fragmento)

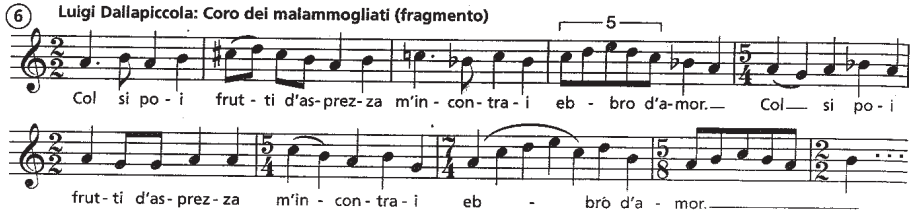

Pa - nem nos-trum quo - ti - di - a - num da no - bis ho - di - e,
et di - mi - te no-bis de - bi - ta nos - tra sic- ut et nos di - mi - ti - mus
de - bi - to - ri-bus nos- tris, et ne nos in - du-cas in ten - ta - ti -
o - nem, sed li - be - ra - nos a ma - lo. A - men

⑤ Francis Poulenc: Tenebræ factæ sunt (fragmento)

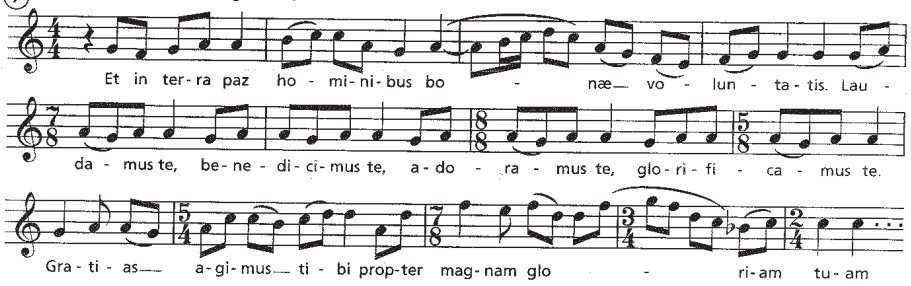

Te - ne- bræ fac- tæ sunt, Te - ne- bræ fac- tæ sunt, dum cru- ci - fi- xis sent,
dum cru - ci - fi - xis sent, Je - sum Ju- de - i, Je - sum Ju - de - i,
et cir - ca ho - ram no - nam ex - cla - ma -
vit Je - sus vo - ce mag - na

Ritmo 125

⑥ **Luigi Dallapiccola: Coro dei malammogliati (fragmento)**



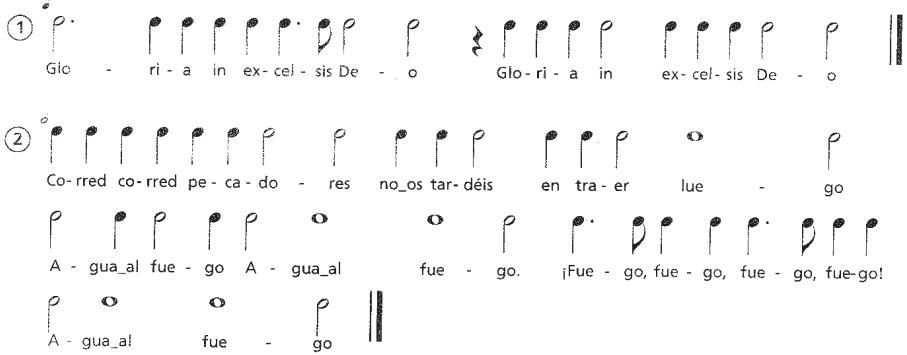
⑦ **Leif Kaiser: Misa III (fragmento)**


Et in ter-ra paz ho - mi-ni-bus bo - næ vo - lun - ta - tis. Lau -
da - mus te, be-ne - di-ci-mus te, a-do - ra - mus te, glo-ri-fi - ca - mus te.
Gra - ti - as a-gi-mus ti - bi prop-ter mag-nam glo - ri-am tu-am

ESCRITURA QUE UTILIZA UNA FIGURA COMO UNIDAD DE TIEMPO

En este sistema de escritura se toma una figura cualquiera como unidad de pulso y se interpretan sus múltiplos y submúltiplos según el sistema habitual. La ubicación de los acentos queda bajo responsabilidad del intérprete, si bien el texto y la línea melódica colaboran para determinarlos. Las barras indican finales de frase y no determinan acento sobre el sonido siguiente. Si en algún momento se pasa de una unidad de tiempo simple a una compuesta (por ejemplo, de negra a negra con puntillo como unidad) se establecerá la equivalencia correspondiente.

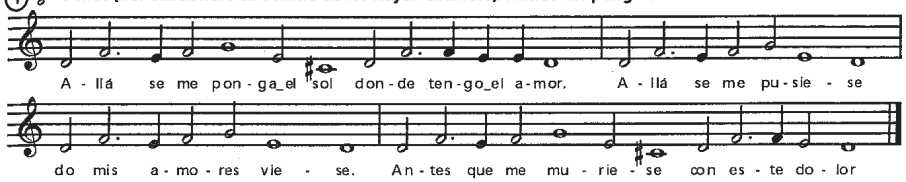
EJERCICIO R.165 - Lea los siguientes ritmos tomando las unidades de tiempo indicadas en cada caso. Apoye los acentos del texto. Determine la velocidad del pulso y manténgala a lo largo de la frase. Invente una melodía apropiada para cada ejercicio.


①
Glo - ri - a in ex-cel - sis De - o Glo-ri - a in ex-cel-sis De - o
②
Co-rred co-rred pe - ca - do - res no_os tar-déis en tra - er lue - go
A - gua_al fue - go A - gua_al fue - go. ¡Fue - go, fue - go, fue - go, fue-go!
A - gua_al fue - go

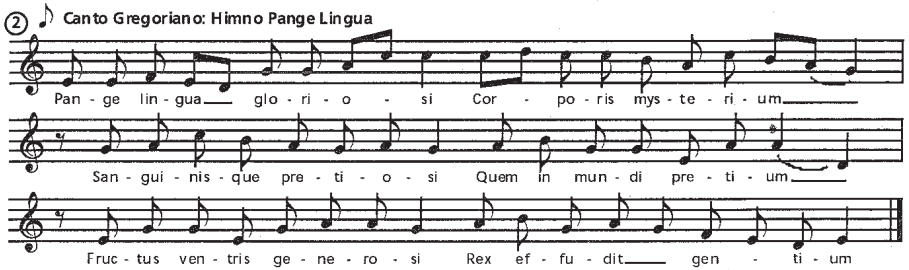
Ritmo 126

EJERCICIO R.166 - Lea las siguientes melodías según las unidades de tiempo indicadas. Apóyese en la acentuación del texto. Mantenga constante la velocidad del pulso.

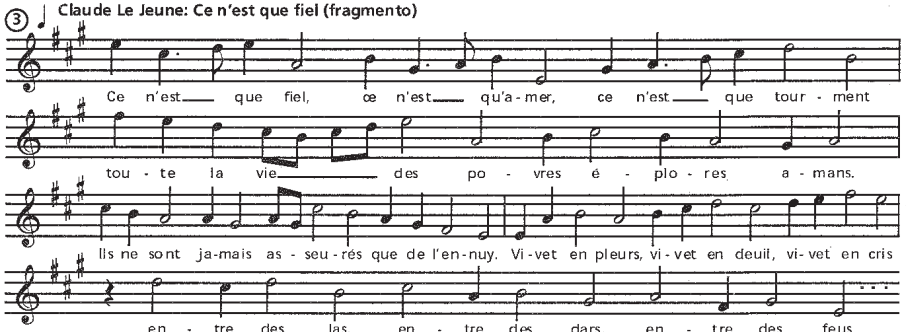
① **Ponce (del Cancionero de Palacio de los Reyes Católicos): Allá se me ponga el sol**



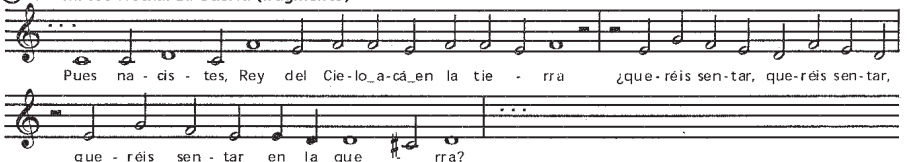
② **Canto Gregoriano: Himno Pange Lingua**


Pan - ge lin-gua glo - ri - o - si Cor - po - ris mys - te - ri - um
San - gui - nis - que pre - ti - o - si Quem in mun - di pre - ti - um
Fruc - tus ven - tris ge - ne - ro - si Rex ef - fu - dit gen - ti - um

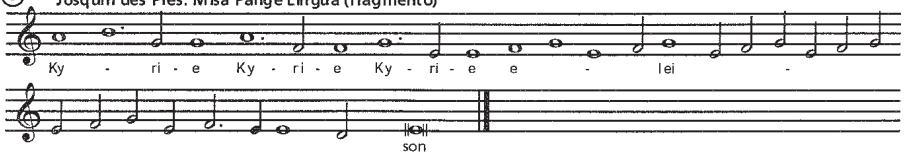
③ **Claude Le Jeune: Ce n'est que fiel (fragmento)**


Ce n'est que fiel, ce n'est qu'a-mer, ce n'est que tour - ment
tou - te la vie des po - vres é - plo - res a-mans.
Ils ne sont ja-mais as - seu - rés que de l'en-nuy. Vi-vet en pleurs, vi-vet en deuil, vi-vet en cris
en - tre des las, en - tre des dars, en - tre des feus

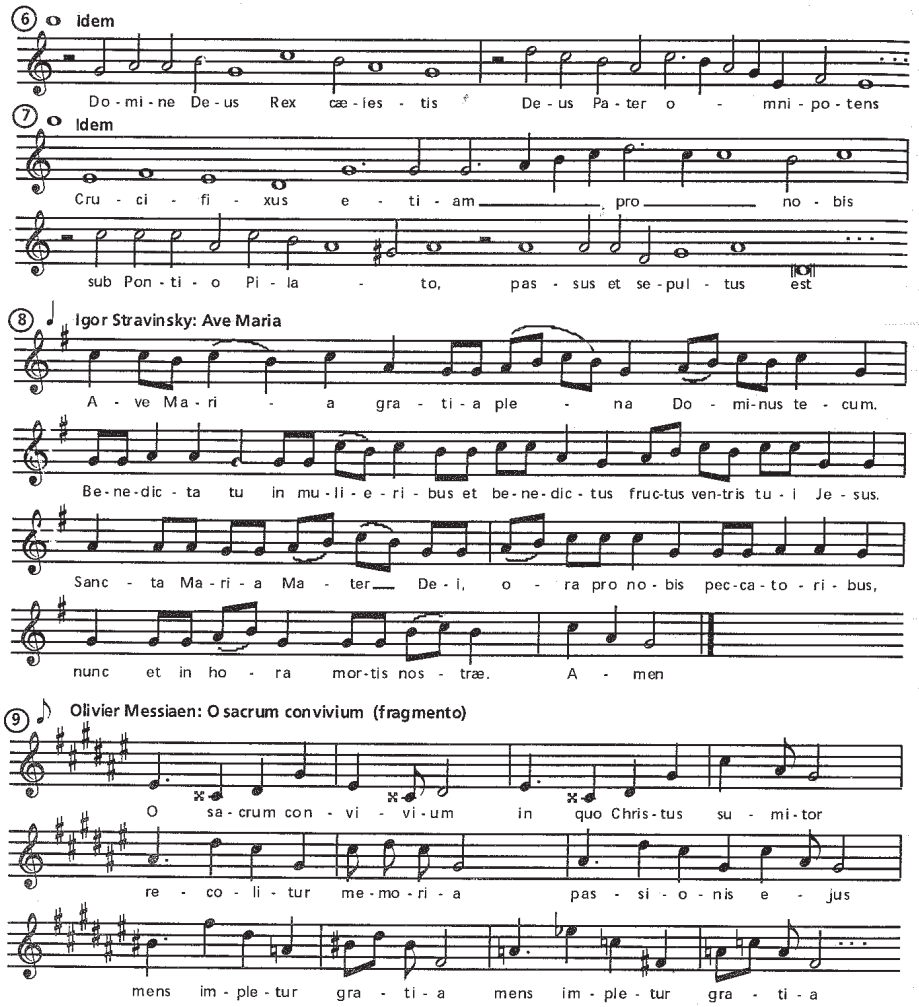
④ **Mateo Flecha: La Guerra (fragmento)**



⑤ **Josquin des Prés: Misa Pange Lingua (fragmento)**



Ritmo 127


6 Idem
Do-mi-ne De-us Rex cæ-ies-tis De-us Pa-ter o - mni-po-tens
7 Idem
Cru-ci-fi-xus e-ti-am pro no-bis
sub Pon-ti-o Pi-la-to, pas-sus et se-pul-tus est
8 Igor Stravinsky: Ave Maria
A-ve Ma-ri-a gra-ti-a ple-na Do-mi-nus te-cum.
Be-ne-dic-ta tu in mu-li-e-ri-bus et be-ne-dic-tus fruc-tus ven-tris tu-i Je-sus.
Sanc-ta Ma-ri-a Ma-ter De-i, o-ra pro no-bis pec-ca-to-ri-bus,
nunc et in ho-ra mor-tis nos-træ. A-men
9 Olivier Messiaen: O sacrum convivium (fragmento)
O sa-crum con-vi-vi-um in quo Chris-tus su-mi-tor
re-co-li-tur me-mo-ri-a pas-si-o-nis e-jus
mens im-ple-tur gra-ti-a mens im-ple-tur gra-ti-a

melodía

los gallos cantan al alba
yo canto al amanecer
ellos cantan porque saben
yo canto por aprender
copla popular

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON EL TEMA "2" DE "RITMO".

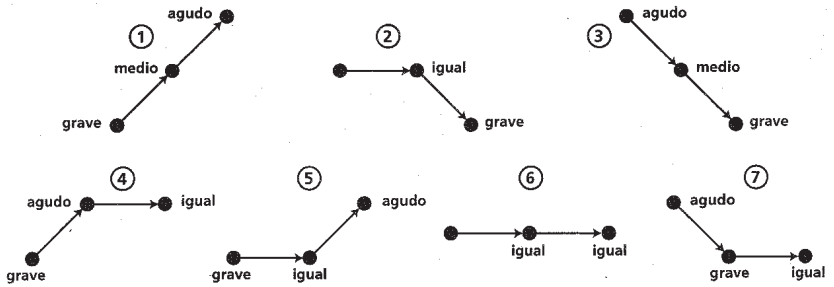
Tema 2

RECONOCIMIENTO DE SONIDOS AGUDOS Y GRAVES

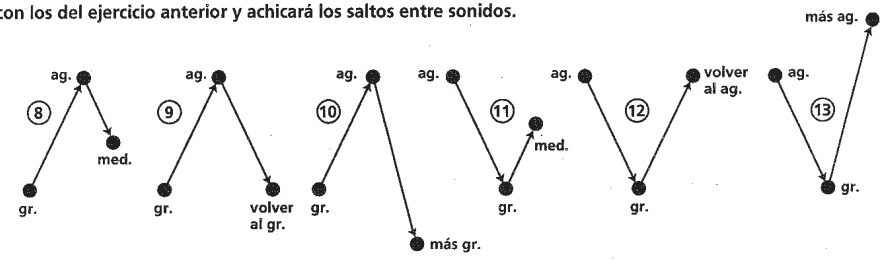
Sonidos de igual altura. Subidas y bajadas.

EJERCICIO M.1 - Pida a un compañero que cante o toque en algún instrumento las siguientes relaciones de altura. Escuche y reconozca si entre los dos sonidos hay una subida (del grave al agudo), una bajada (del agudo al grave) o si los dos son de igual altura. Repita varias veces, alternando las tres posibilidades, empezando cada vez en un sonido distinto y aproximando los sonidos grave y agudo hasta que el salto sea muy pequeño.

EJERCICIO M.2 - Ampliamos el ejercicio anterior a una sucesión de tres sonidos. Su compañero tocará o cantará las siguientes combinaciones de altura en cualquier orden. Dibuje los esquemas (o reconozca el número) a medida que los va oyendo. Pida a su compañero que empiece cada vez en un sonido distinto y que vaya achicando los saltos.



EJERCICIO M.3 - Pida a su compañero que cante o toque estos esquemas en cualquier orden. Escuche y dibuje cada uno. Su compañero empezará cada vez en un sonido diferente, mezclará sin previo aviso estos esquemas con los del ejercicio anterior y achicará los saltos entre sonidos.



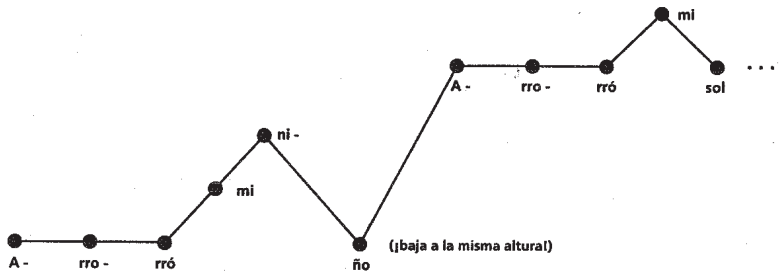
Melodía 5

EJERCICIO M.4 - Cante los esquemas de los ejercicios M.2 y M.3. Recuerde canciones cuyos tres primeros sonidos coincidan con cada uno de los esquemas.

RECONOCIMIENTO DEL MOVIMIENTO DE UNA MELODIA

Cante "Arrorró mi niño" y dibuje un esquema de las subidas y bajadas de los sonidos.

Ejemplo:



Atención: la letra de la canción suele dar origen a confusiones. Al cambiar de vocal, los sonidos de igual altura pueden parecer diferentes (por ejemplo: a-rro-rró) ya que el oído atribuye a las vocales un orden del agudo al grave: I - E - A - O - U, independientemente de la altura con que se canten. Para dibujar el esquema conviene, en una primera etapa, cantar con La-La-La, aunque más adelante es útil prestar atención a este fenómeno y tratar de no dejarse engañar por los cambios de vocal.

EJERCICIO M.5 - Dibuje el esquema correspondiente a las siguientes canciones:
Arroz con leche
Mambrú se fue a la guerra
Se me ha perdido una niña
o alguna otra canción conocida.
Trate de oír si la melodía pasa varias veces por el mismo sonido, y cuál es el sonido más agudo y más grave de la canción, para que su dibujo refleje lo más fielmente posible el diseño de la melodía. Después de hacer el dibujo toque la melodía en un instrumento y verifíquelo.

Complemente este ejercicio sacando "de oído" distintas melodías conocidas en su instrumento.

ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR EL TEMA "2" DE "RITMO".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON EL TEMA "3" DE "RITMO".

Tema 3

RECONOCIMIENTO DEL CENTRO TONAL O TONICA

El centro tonal o Tónica es el sonido sobre el cual descansa la melodía; proporciona una sensación de conclusión o "reposo".

Alguna vez habrá cantado u oído cantar, al finalizar una canción "Chan-chán", Chin-Púm" o "Sol-Do". Esta fórmula para concluir se llama CADENCIA y nos permite encontrar la Tónica, el sonido que nos dará la sensación conclusiva (Púm = Tónica).

Cante la primera estrofa de "Arroz con leche" y al finalizar, cante la cadencia Chin-Púm buscando la sensación conclusiva:

Arroz con leche me quiero casar con una señorita de San Nicolás, Chin-Púm.

Nótese que la melodía termina con el sonido "Tónica" ("lás"= Púm), pero el otro sonido de la cadencia (Chin) no es igual al penúltimo sonido de la melodía ("co"), sino más grave. Chin es igual a "A" (de "Arroz") y Púm es igual a "rroz", de manera que Chin-Púm es igual a "A-rroz".

DOMINANTE

Este sonido Chin, usado en la cadencia para caer a la Tónica se llama DOMINANTE. Produce una sensación de tensión que sólo se resuelve mediante la caída hacia la Tónica.

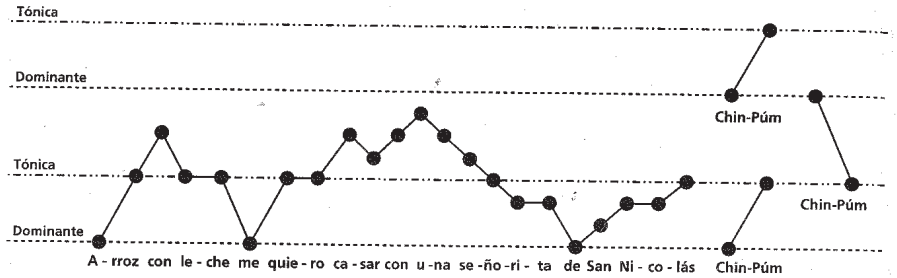
Vuelva a cantar la primera estrofa de "Arroz con leche" y al finalizar cante sólo Chin; escuche la sensación de tensión que produce. Luego, caiga a la Tónica (Púm) y escuche el alivio de la tensión y la sensación conclusiva.

NOTA
Todas estas consideraciones valen para oídos "occidentales", habituados al tipo de música llamada "tonal". Ciertas culturas –orientales, por ejemplo– basan su música en otros tipos de relación entre sonidos, y para ellos las sensaciones de Tónica y Dominante no tienen ningún sentido.

EJERCICIO M.6 - Cante –o pida a un compañero que cante– las siguientes canciones. Al finalizar cada una, cante Chin-Púm (Dominante-Tónica) tratando de reproducir la melodía de "A-rroz".
Arrorró mi niño
Mambrú se fue a la guerra
Tres hojitas, madre
Tengo una muñeca
Eres alta y delgada
y otras canciones que conozca.

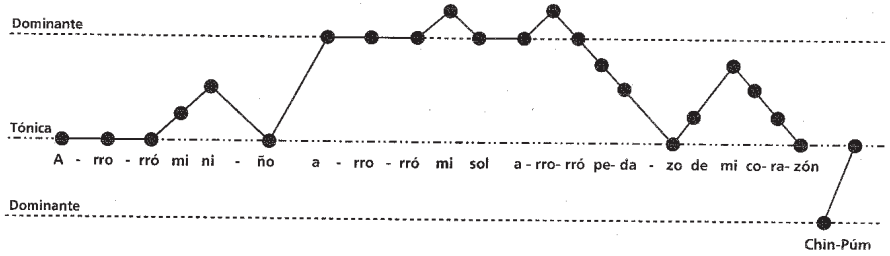
Existen otros sonidos que producen "sensación de tensión" o "sensación Dominante" (se los estudiará más adelante en Armonía) pero por ahora usaremos exclusivamente el sonido Chin = "A" (de "Arroz"). Nótese que la relación Dominante-Tónica puede cantarse a diferentes alturas, buscando una Tónica más aguda (apoyándose en una Dominante más aguda) y tanto como salto ascendente ("A-rroz") como descendente.

Volveremos a cantar "Arroz con leche" y trataremos de referir su melodía a la Tónica y la Dominante. Como se ha dicho, los dos primeros sonidos reproducen la cadencia Dominante-Tónica. Esto vuelve a suceder en "me-quiero". Más adelante la melodía pasa por la Tónica (sílaba "ño"), por la Dominante (sílaba "de") y termina en la Tónica.


Tónica
Dominante
Tónica
Dominante
Chin-Púm
Chin-Púm
Chin-Púm
A - rroz con le - che me quie - ro ca - sar con u - na se - ño - ri - ta de San Ni - co - lás

Ahora cantaremos "Arrorró mi niño", buscamos la Tónica y averiguamos si el sonido final de la canción coincide con la Tónica (en este caso coincide). Buscamos el sonido inicial y verificamos si coincide con la Tónica, o si es más agudo o más grave. En este caso, coincide, pero no siempre sucede así. Hasta puede darse el caso de que la Tónica no aparezca en toda la melodía.

Dibujamos el esquema de la melodía refiriéndola a la Tónica y la Dominante. Prestaremos atención a los momentos en que la melodía pasa por la Tónica y/o la Dominante y verificaremos que, en este caso, todos los sonidos son más agudos que la Tónica. (Compárese este dibujo con el de "Arroz con leche", en el que hay sonidos de la melodía más graves y más agudos que la Tónica).



NOTA

Es importante que intente hacer los ejercicios cantando y, después de haberlo hecho, recurrir a algún instrumento para verificar o corregir. Simultáneamente puede continuar ejercitándose en sacar "de oído" melodías conocidas en su instrumento, ubicando además la Tónica y la Dominante.

EJERCICIO M.7 - Dibuje el esquema de la melodía, refiriéndolo a la Tónica y la Dominante, de las siguientes canciones:

Mambrú se fue a la guerra
Tres hojitas, madre
Eres alta y delgada
Se me ha perdido una niña

ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR EL TEMA "3" DE "RITMO".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON EL TEMA "4" DE "RITMO".

Tema 4

LA ESCALA MAYOR

NOCION DE MODO

La música tonal, que es la que habitualmente escuchamos, utiliza determinados sonidos que se ordenan según una estructura llamada **Modo**.

El sonido se produce por la oscilación o vibración de un cuerpo sonoro cualquiera (membrana, cuerda, columna de aire). La FRECUENCIA es la cantidad de vibraciones por segundo del cuerpo sonoro. Aumentando la frecuencia, el sonido es más agudo. Se puede aumentar la frecuencia paulatinamente, obteniendo un efecto de "sirena de ambulancia"; sin embargo, sólo algunas de las frecuencias de esta sirena se utilizan para la música: el Modo proporciona coeficientes por los cuales se multiplica la frecuencia de un sonido inicial cualquiera, para obtener la frecuencia de los sonidos que se utilizarán para la música y, por lo tanto, eliminar todos los otros.

Por otro lado, los sonidos determinados por el Modo forman un ámbito sonoro. El oído acepta como "correctos" los sonidos de ese ámbito y rechaza los otros como "desafinados", por estar acostumbrado a oír estas relaciones entre sonidos, sin necesidad recurrir al conocimiento de principios físicos o matemáticos para determinarlos.

En nuestro entorno cultural se utilizan dos Modos, o sea, dos formas posibles de seleccionar alturas de sonidos: el Modo Mayor y el Modo Menor. Todo el que está acostumbrado a oír música ha incorporado esos ámbitos sonoros como "correctos" y puede seleccionar, de oído, dado un sonido inicial, los otros sonidos que pertenecen al Modo. Por eso se dice que "puede cantar afinado". Otras culturas y otras épocas usan o han usado otros Modos diferentes de los nuestros, que, por lo general, suenan extraños a nuestros oídos.

LA ESCALA

Ordenando del grave al agudo (o viceversa) los sonidos obtenidos según el Modo, obtenemos la **escala**; con los sonidos de esta escala construiremos la música y consideraremos "desafinaciones" a todos los sonidos que estén fuera de su ámbito sonoro.

EJERCICIO M.8 - Cante tres sonidos cualesquiera, ordenados del grave al agudo: esa será su "escala". A continuación, invente melodías usando sólo los sonidos de esa escala. Cante su escala a sus compañeros, de manera que todo el grupo trabaje en base a ella. Todo sonido que no pertenezca a la escala será considerado "desafinado".

Durante este ejercicio, la situación del grupo, que cuenta con esa escala como única alternativa para crear música, es similar a la de nuestro entorno cultural, que no se permite, en general, salir del ámbito sonoro determinado por los Modos, aunque algunas corrientes musicales del siglo XX comenzaron a experimentar con otras relaciones de altura no reguladas por los Modos.

La escala comienza y termina en sonidos que producen sensaciones de Tónica. Ordenando los sonidos del grave al agudo, la escala comienza en la Tónica y termina en un sonido cuya frecuencia es el doble de la frecuencia de la Tónica, el cual también produce sensación de Tónica. En este sonido puede comenzar una nueva escala ascendente. Inversamente, si se ordenan los sonidos del agudo al grave, la escala terminará en un sonido cuya frecuencia será igual a la mitad de la frecuencia de la Tónica aguda. En este sonido puede comenzar una nueva escala descendente.

NOMBRE DE LOS SONIDOS

Si bien convencionalmente ciertas frecuencias de sonidos tienen nombres fijos (por ejemplo, los sonidos que produce el piano) nosotros usaremos por algún tiempo el siguiente sistema de nombre de sonidos para nuestro trabajo: llamaremos "Do" a la Tónica, buscando que su altura resulte cómoda para la voz, y cantaremos la escala a partir de ese Do convencional.

ESCALA MAYOR

Cantaremos a continuación la escala ordenada según la estructura del Modo Mayor. Dado que nuestra escala comenzará en "Do", se llamará Escala de Do Mayor. Para cantar correctamente la escala conviene apoyarse al principio en una canción: elegido un Do cantamos los tres primeros sonidos de "Frère Jacques" ("Frè-re-Jac"), los cuales corresponden a Do - Re - Mi; luego, continuamos cantando el resto de la escala, diciendo el nombre de las notas y conservando la sensación de que el Do es la Tónica. Si lo necesita, utilice un instrumento para oír la escala antes de cantarla, pero en ese caso debe comenzar en un Do real:

Do - Re - Mi - Fa - Sol - La - Si - Do

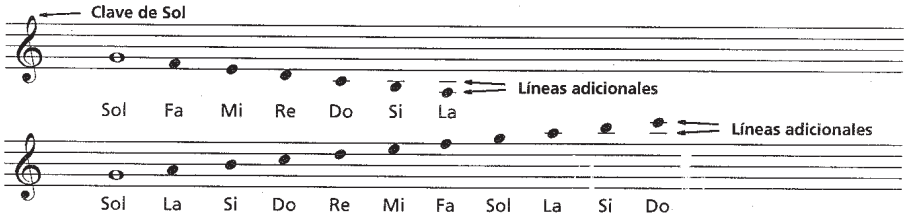
Hemos cantado la escala ascendente de Do Mayor. En esta escala el Do es la Tónica y el Sol (5° sonido de la escala) es la Dominante. El efecto Chin-Púm se logra cantando el 5° sonido de la escala y la Tónica más aguda (o, eventualmente, más grave).

Hemos dicho que la escala mayor está organizada según la estructura del Modo Mayor; para entender lo que esto significa, tomamos sonidos al azar como Tónicas y a partir de ellos, repetimos la "melodía" de la escala de Do Mayor. Podemos hacerlo porque tenemos internalizada la sensación de la estructura del Modo, que nos indica, de oído, qué sonido se debe cantar en cada momento.

LAS NOTAS

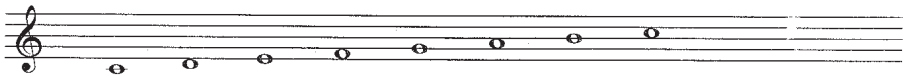
Las notas son las representaciones gráficas de los sonidos de la escala. Se escriben en el PENTAGRAMA (5 líneas, que se cuentan de abajo hacia arriba) según la siguiente convención: una CLAVE (la palabra "clave" tiene el mismo sentido que la clave para descifrar un mensaje secreto), fija una nota en determinado lugar del pentagrama. Las demás notas se escriben subiendo o bajando según la escala, utilizando alternativamente las líneas y espacios del pentagrama. Si se quiere escribir una nota más grave o más aguda de las que permite el pentagrama se utilizan las LINEAS ADICIONALES, pequeñas rayitas que cumplen la misma función que las líneas del pentagrama, al sólo efecto de escribir la nota deseada.

Existen varias claves para la utilización del pentagrama. Nosotros usaremos por algún tiempo la CLAVE DE SOL EN SEGUNDA LINEA, que indica que la nota Sol se escribe en la segunda línea del pentagrama.



Consideremos ahora que el Do cómodo para la voz, en el cual comienza la escala ascendente, es el que se encuentra en la primera línea adicional inferior del pentagrama.

Escribimos entonces la escala ascendente de Do en el pentagrama:



Cante la escala, diciendo el nombre de las notas, mirando el pentagrama. Si es necesario recuerde la canción "Frère Jacques" antes de empezar.

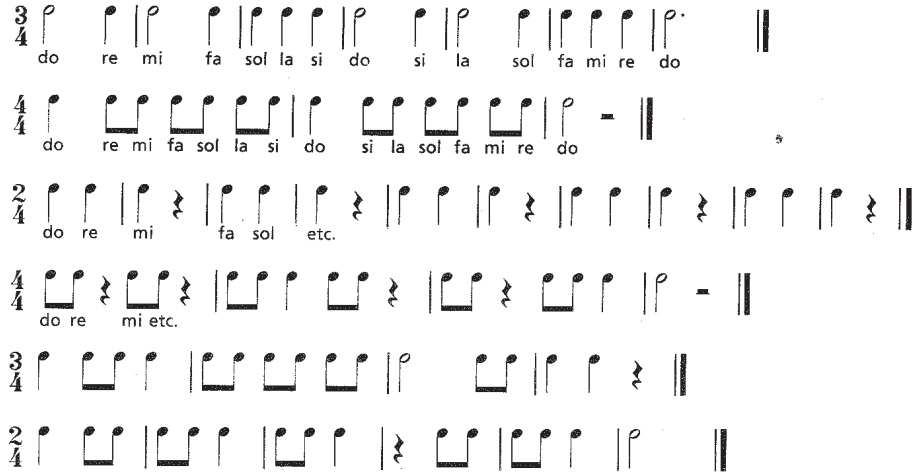
Cante ahora la escala descendente diciendo el nombre de las notas y mirando el pentagrama:

Melodía 10

Cante a continuación la escala ascendente y descendente, lentamente, diciendo el nombre de las notas y mirando el pentagrama. Repítala varias veces variando la velocidad:

RELACION ENTRE NOTAS Y RITMO

EJERCICIO M.9 - Cante la escala ascendente y descendente con los siguientes ritmos. Atención: a cada figura del ritmo le corresponde una nota.

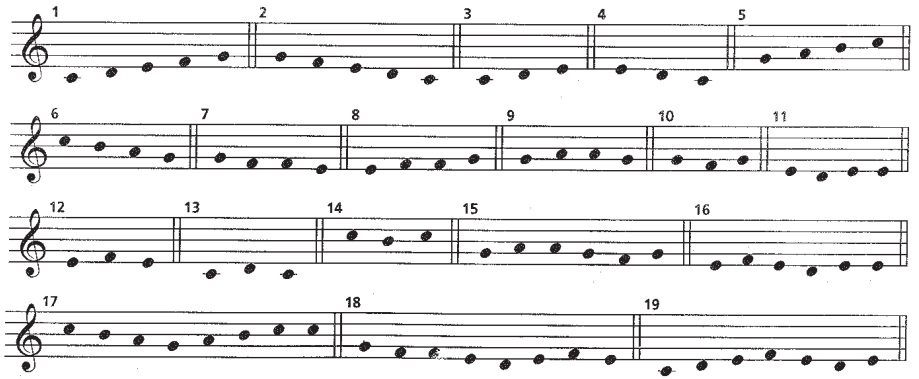


PEQUEÑAS MELODIAS FORMADAS POR TROZOS DE LA ESCALA

EJERCICIO M.10 - Cante con nombre de notas, repitiendo cada trozo varias veces. Luego, cante una vez cada trozo:

a) en el orden indicado

b) variando el orden entre ellos (por ejemplo: 2-4-7, etc.).

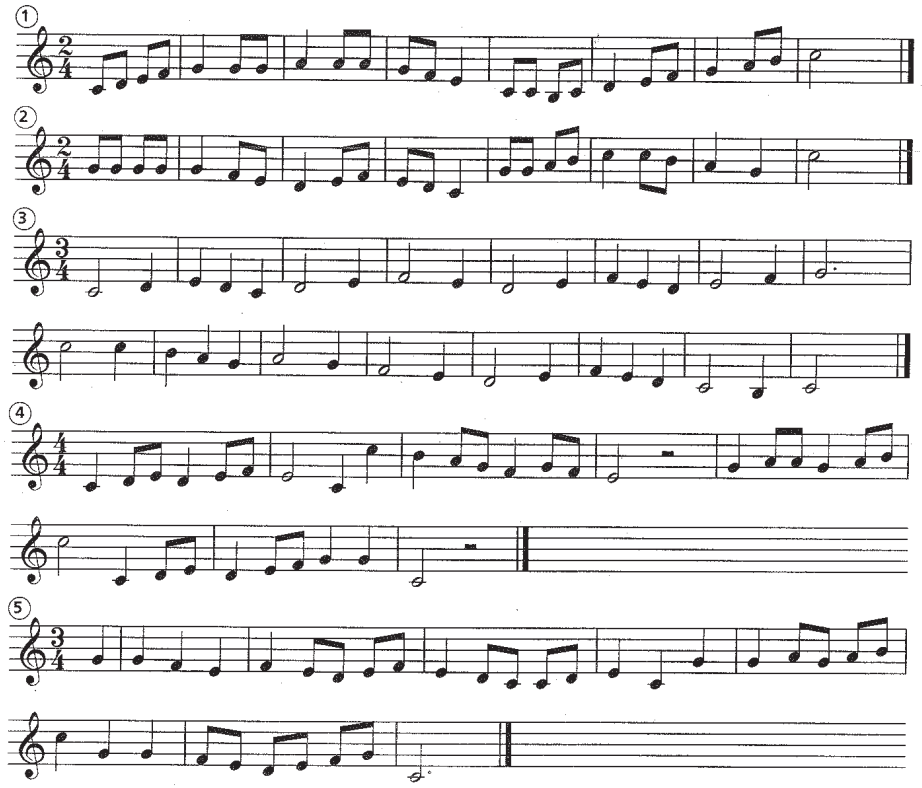


Melodía 11

EJERCICIO M.11 - Pida a un compañero que le dicte los nombres de las notas de los trozos del ejercicio anterior, sin cantarlas. Cante usted las melodías correspondientes.

EJERCICIO M.12 - Pida a un compañero que cante un trozo del ejercicio M.10 sin decir el nombre de las notas. Anótelo en el pentagrama luego de oírlo. Repita el ejercicio con los otros trozos variando el orden.

EJERCICIO M.13 - Lea cantando las siguientes melodías. Marque el compás con la mano. Cuide el fraseo. Trate de visualizar las células y recordar de memoria las frases melódicas.



ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR EL TEMA "4" DE "RITMO".

Melodía 12

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON LOS TEMAS "5" Y "6" DE "RITMO".

Tema 5/6

INTERNALIZACION DE CADA UNO DE LOS SONIDOS DE LA ESCALA

1°, 3° Y 5° SONIDOS: DO, MI Y SOL

Las melodías leídas hasta ahora estaban formadas por trozos de la escala ascendente y descendente, de manera que bastaba con imaginarse la escala para poder leerlas. Solamente aparecían saltos hacia el Do, el Mi o el Sol, notas que, con un poco de trabajo, se podían recordar sin necesidad de recurrir a las notas intermedias de la escala.

A continuación nos ocuparemos de oír las características propias de cada sonido de la escala, con el objeto de llegar a cantar a primera vista melodías que tengan cualquier clase de saltos.

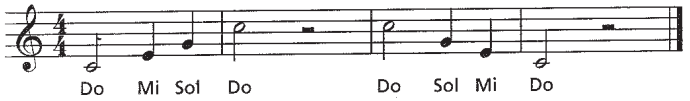
Cante varias veces la escala ascendente y descendente de Do Mayor, cantando cada vez más suavemente las notas que no están subrayadas, de manera que las notas subrayadas queden sonando y las otras desaparezcan:

Do - Re - **Mi** - Fa - **Sol** - La - Si - **Do** (ascendente)

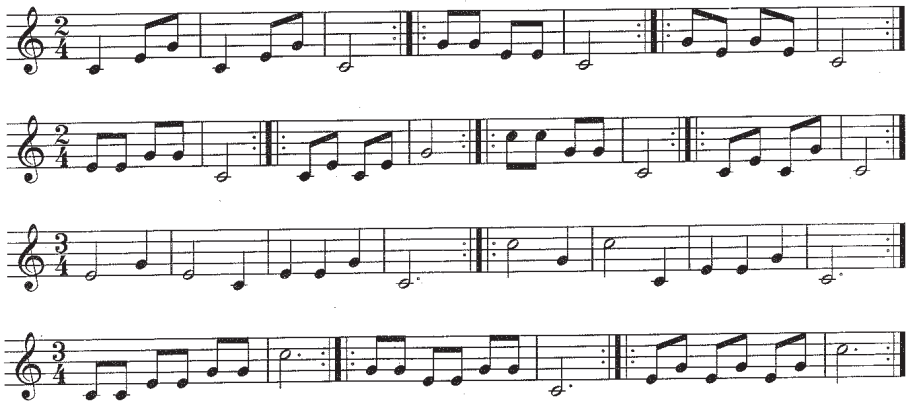
Do - Si - La - **Sol** - Fa - **Mi** - Re - **Do** (descendente)

Ahora cante Do - Mi - Sol - Do (ascendente) y Do - Sol - Mi - Do (descendente)

Cante:

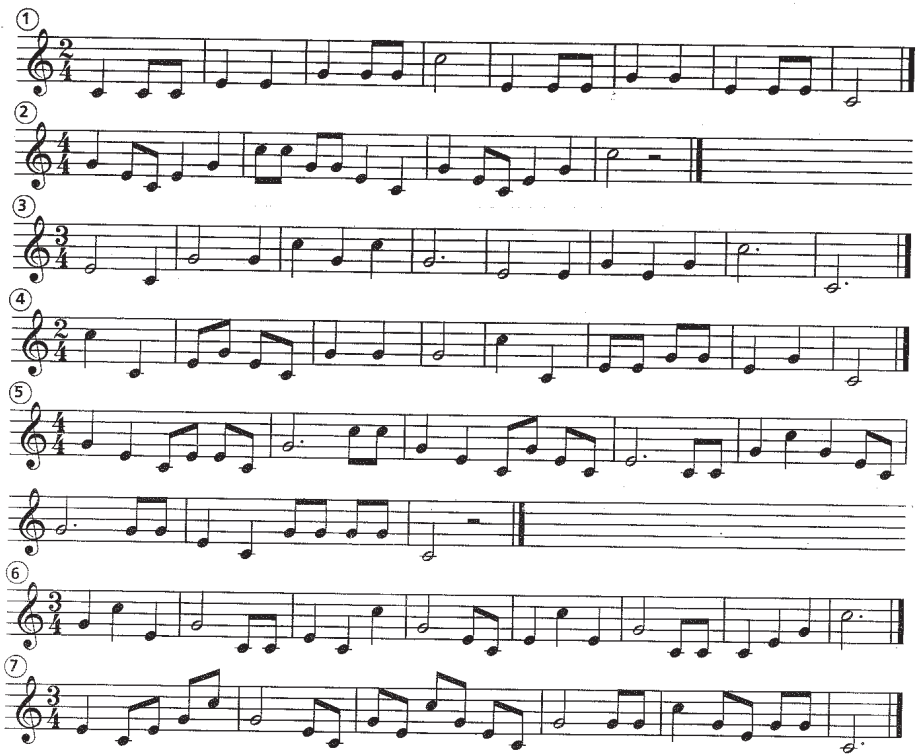


EJERCICIO M.14 - Cante, nombrando las notas, las siguientes melodías. Repita cada trozo entre barras varias veces. Observe que el nombre de la nota colabora para fijar el sonido: trate de oírse a sí mismo cantando Mi, por ejemplo, y le será más fácil volver a cantar un Mi dos o tres compases después. Si la melodía no empieza en Do, defina el Do y, a partir de él, busque la nota inicial.



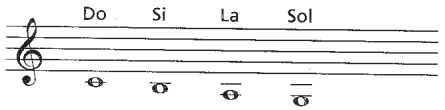
Melodía 13

EJERCICIO M.15 - Lea las siguientes melodías, siempre nombrando las notas. Busque la nota inicial a partir de un Do cómodo para la voz. Defina las células rítmico - melódicas. Mientras está cantando una nota trate de pensar en el grupo de notas rítmicamente asociadas que forman la célula que sigue a continuación. Si hay dificultades en las células que contienen saltos, extraiga la célula de la frase, practique cantándola sobre el compás y luego incorpórela nuevamente a la frase.



Hasta ahora hemos cantado notas que se encuentran en la escala entre dos Tónicas. Recordemos ahora que en cada Tónica puede comenzar una nueva escala y ampliemos nuestro ámbito sonoro incluyendo el Sol que se encuentra por debajo del Do central.

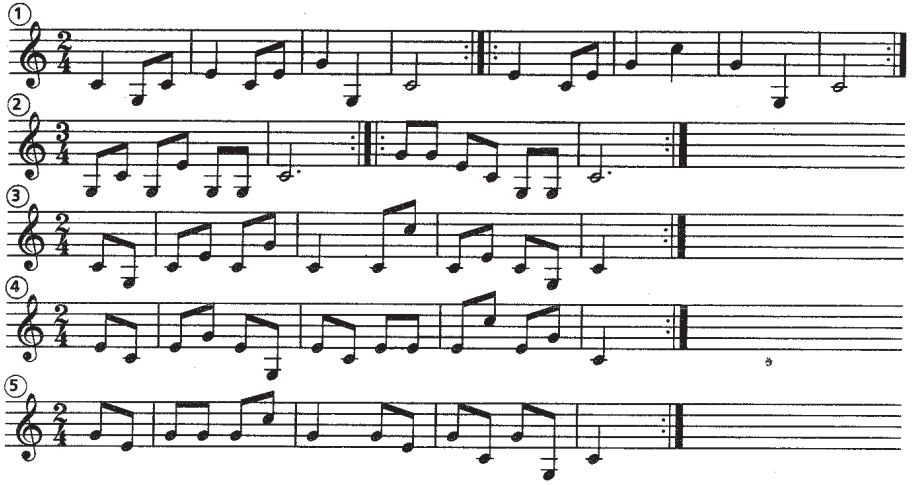
Busque el sonido de ese Sol cantando la escala descendente a partir del Do central:



Cante ahora:

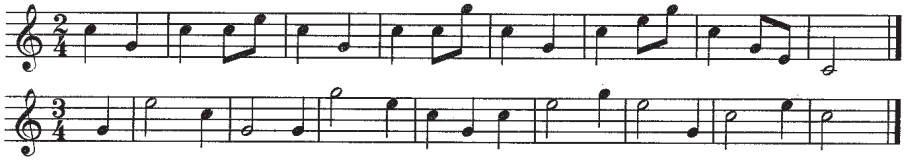
Melodía 14

EJERCICIO M.16 - Cante, repitiendo cada ejercicio varias veces:

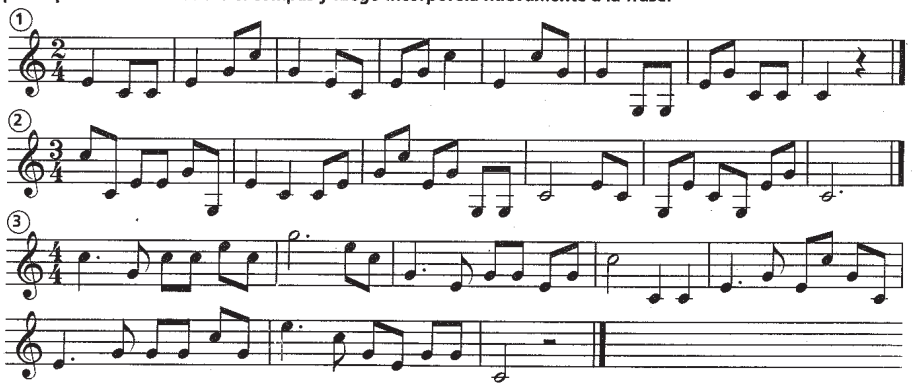


Ampliaremos ahora nuestro ámbito sonoro hacia la zona aguda incluyendo el Mi y el Sol más agudos que el Do que hasta ahora constituía el límite superior de nuestra escala.

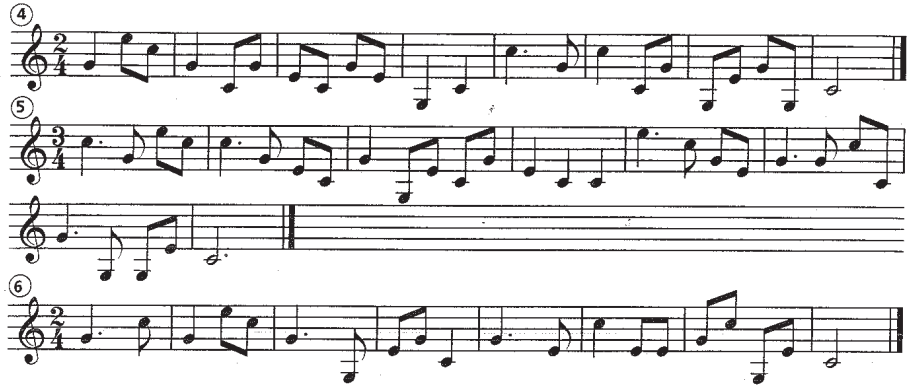
Cante:



EJERCICIO M.17 - Cante, cuidando el fraseo. Defina las células y apóyese en ellas para resolver los saltos melódicos. Si alguna melodía le resulta muy aguda o muy grave, cambie la altura de la Tónica y a partir de ella ubique las demás notas. Si hay dificultades en las células que contienen saltos, extraiga la célula de la frase, practique cantándola sobre el compás y luego incorpórela nuevamente a la frase.



Melodía 15

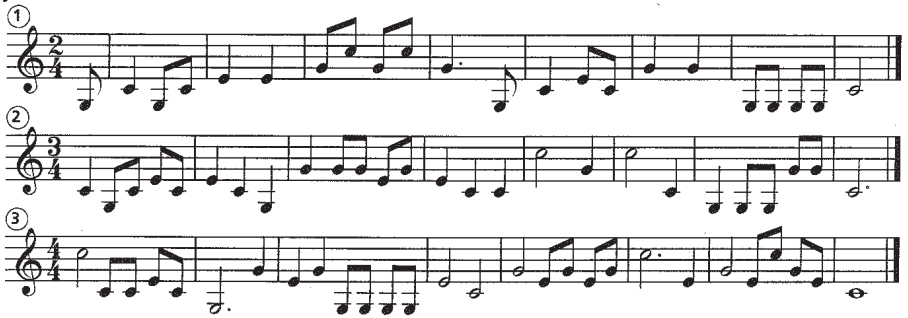


EJERCICIO M.18 - Pida a un compañero que cante (o grabe) las siguientes melodías, sin nombrar las notas. Escúchelas y escríbalas con notas y ritmo. Recuerde que antes de escribir debe:

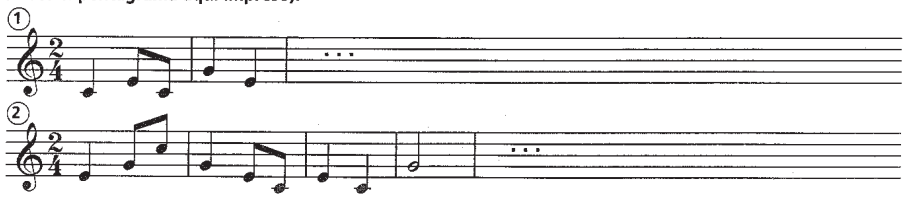
- determinar auditivamente el compás, registrar la cantidad de frases y la cantidad de compases por frase, determinar si el comienzo es anacrúsico o tético;
- aprender de memoria las frases completas (o dividirlas con sentido melódico si son muy largas);
- ubicar auditivamente la Tónica (Do) cantando Dominante-Tónica;
- ubicar auditivamente la nota inicial de la melodía con respecto a esa Tónica.

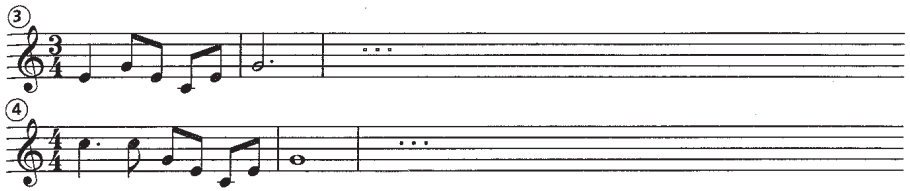
Para la escritura puede optar entre:

- anotar directamente las melodías con notas y ritmo;
- anotar primero el fraseo rítmico como referencia y luego buscar las notas;
- anotar primero las notas en el pentagrama y sobre éstas determinar los acentos, colocar las barras de compás y anotar el ritmo.



EJERCICIO M.19 - Complete, usando Do, Mi y Sol, las siguientes melodías. Cante frases completas hasta que le resulten satisfactorias y escríbalas en su cuaderno (seguramente serán más largas que las posibilidades que ofrece el pentagrama aquí impreso).

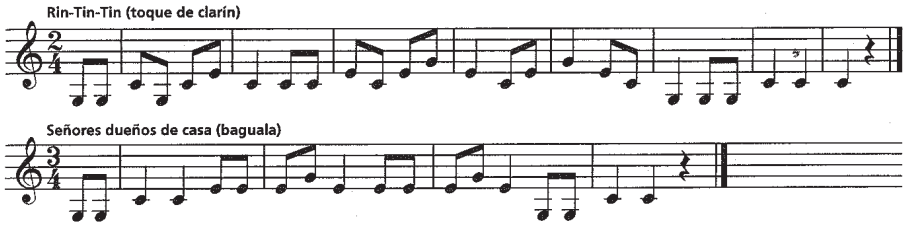




EJERCICIO M.20 - Invente y escriba melodías, usando los sonidos Do, Mi y Sol; recuerde que debe inventar cantando y luego escribir.

Observe que los toques de clarín (dianas) y las bagualas (canciones tradicionales del Noroeste argentino) están estructuradas sobre los sonidos Do, Mi y Sol.

Ejemplos:



EJERCICIO M.21 - Recuerde o invente bagualas y toques de clarín y escríbalos.

EJERCICIO M.22 - Piense muchas veces en las notas de las melodías del ejercicio anterior hasta que las pueda cantar de corrido con el nombre de las notas (Ejercicio ideal para viajes en colectivo).

El ejercicio anterior tiene como objetivo lograr total seguridad en la ubicación dentro de la escala de las notas de una melodía, como paso previo a la escritura "de corrido" de cualquier melodía que escuche o se imagine.

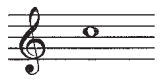
ALTURA REAL DEL DO CENTRAL

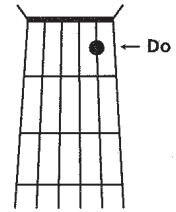
Hasta ahora hemos cantado la escala tomando como Tónica un sonido cualquiera al que llamamos "Do", ubicado a una altura conveniente para que voz alcance sin esfuerzo todas las notas que el ejercicio requiere.

Ahora localizaremos la altura real del llamado "Do central", utilizando el piano, la guitarra y la flauta dulce.

Piano:

Guitarra: en las partituras para guitarra las notas se escriben convencionalmente una octava[1] más arriba que los sonidos reales que produce el instrumento; por lo tanto el sonido "Do central" se escribe:

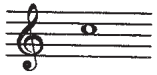




[1] Se llama "octava" de un sonido a aquél cuya frecuencia es exactamente el doble o la mitad del sonido dado. Dentro del contexto de la escala, los sonidos separados por octavas producen sensaciones similares respecto de la Tónica.

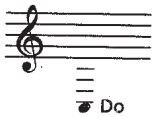
Flautas dulces: para la flauta dulce soprano, las notas se escriben convencionalmente una octava más abajo que la nota real producida por el instrumento; por lo tanto, esta flauta no puede producir el Do central: la nota más grave que puede producir la flauta soprano, que se escribe:

suena:



El "Do central" es la nota más grave que puede producir la flauta dulce tenor.

Cante el "Do central" real tomándolo del piano, la guitarra o la flauta dulce tenor. Para las voces femeninas o infantiles, ese Do queda en parte grave o media de su registro[2] . Para una voz masculina, ese Do es agudo; el Do que queda en la parte grave o media del registro masculino está una octava más abajo, o sea, que debe escribirse así:



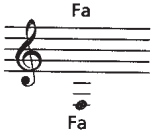
Esta cantidad de líneas adicionales dificultaría la lectura. Para subsanar este inconveniente, se adopta para las voces graves masculinas una nueva forma de utilizar el pentagrama, o sea, una nueva clave.

CLAVE DE FA EN CUARTA LINEA

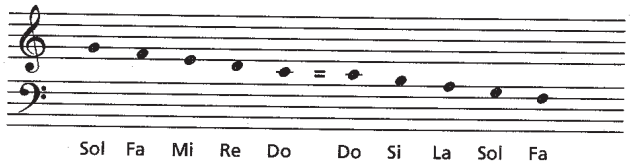
El ámbito sonoro de las notas escritas en Clave de Fa en 4a línea corresponde a las voces graves masculinas (Barítono y Bajo) y a los instrumentos que producen sonidos graves: Violoncelo, Fagot, Contrabajo, etc.

El Fa de la Clave de Fa:

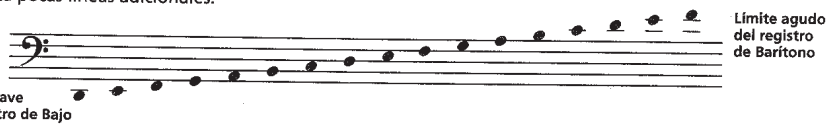
corresponde a:



Los sonidos en las dos claves tienen entonces la siguiente relación:



Si se usa la Clave de Fa en 4a línea el registro completo de la voz grave masculina queda dentro del pentagrama, o necesita pocas líneas adicionales:



[2] Registro: gama de frecuencias que puede producir una voz o instrumento.

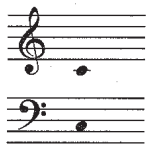
Las partituras de coro tienen las partes de Soprano y Contralto escritas en: la parte de Bajo, en:

y la parte de Tenor, en: o sea, en Clave de Sol leída una octava más abajo que la nota escrita.

Los tenores leen naturalmente sus notas una octava más abajo, ya que no pueden cantar las notas reales escritas (salvo en falsete). Todo buen corista o instrumentista de conjunto debería poder leer las partes de los demás para relacionarlas con la suya; por lo tanto, es conveniente que tanto hombres como mujeres aprendan a leer las notas en las dos claves.

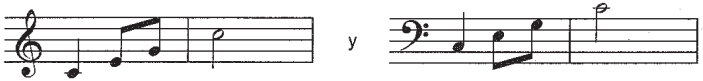
Para este aprendizaje adoptaremos la siguiente convención: tanto hombres como mujeres considerarán:

equivalente a:



y éste será el Do de la parte grave de la escala y el que corresponda a la zona grave o media de su voz. Cuando haga falta, se recordará que una melodía escrita en Clave de Fa es exactamente una octava más grave que la misma melodía escrita en Clave de Sol.

Ejemplo:

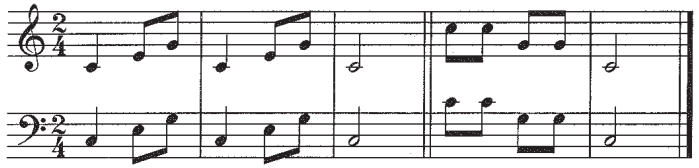


y

serán consideradas melodías equivalentes a los efectos de la ejercitación, recordando, cuando sea necesario que la segunda melodía es, en sonidos reales, una octava más grave que la primera.

EJERCICIO M.23 - Siguiendo el modelo que se ofrece a continuación:
a) copiar cada melodía del ejercicio M.14;
b) pasarla a Clave de Fa, encolumnada;
c) leerla en Clave de Sol;
d) aprenderla de memoria;
e) tapar la línea en Clave de Sol y cantarla de memoria mirando atentamente la línea en Clave de Fa; creer que los nombres de notas que se dicen son verdaderos.

Modelo:

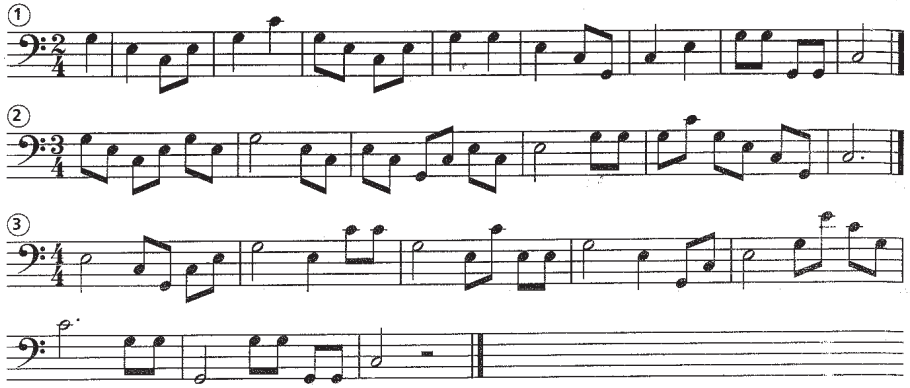


Esta ejercitación permite fijar los nombres de las notas y su sonido en relación a su ubicación directamente en Clave de Fa.

EJERCICIO M.24 - Pase a Clave de Fa las melodías del ejercicio M.16. Proceda según las instrucciones del ejercicio anterior.

EJERCICIO M.25 - Escriba alguna baguala o toque de clarín directamente en Clave de Fa.

EJERCICIO M.26 - Lea, cantando y nombrando las notas:



ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR EL TEMA "6" DE "RITMO".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON LOS TEMAS "7" DE "RITMO" E "INTERVALOS".

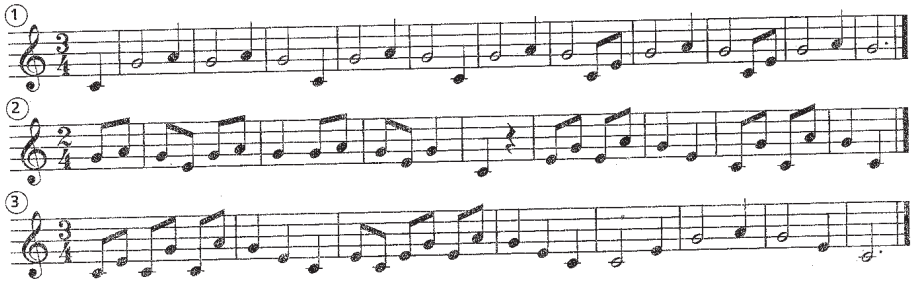
Tema 7

SEXTO SONIDO DE LA ESCALA: EL LA

Agregaremos el La a nuestro repertorio de notas. En primer lugar aparecerá apoyado melódicamente en las notas Do, Mi y Sol y luego trataremos de escuchar su propio sonido.

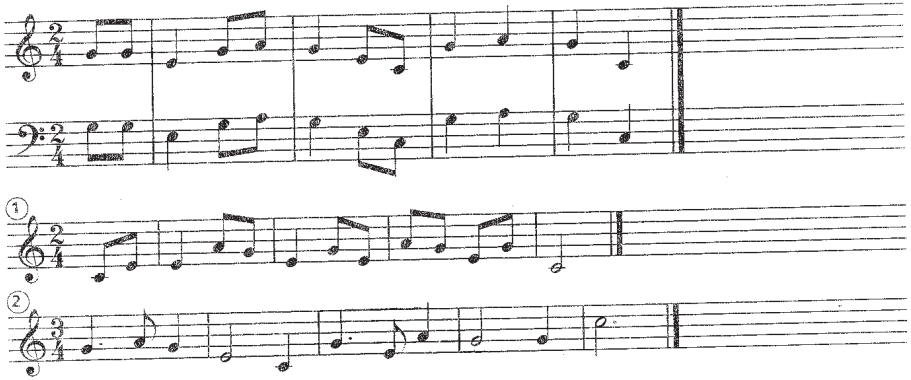
Cante "Noche de Paz"; busque la Tónica y escuche atentamente el sonido de las notas; descubra la ubicación del La.

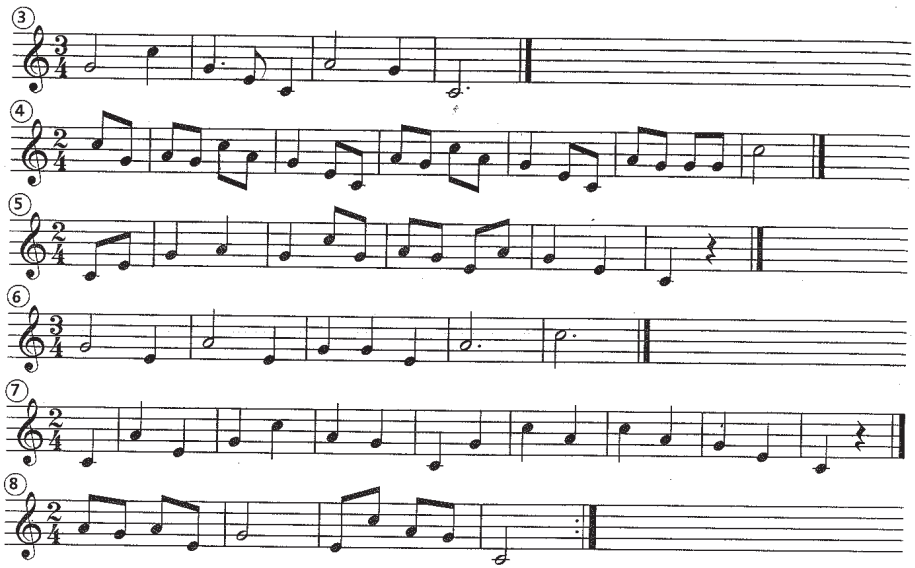
EJERCICIO M.27 - Cante las siguientes melodías, repitiendo varias veces cada una. Ubique la nota inicial cantando previamente Do - Mi - Sol. Si no encuentra el sonido del La inmediatamente, recurra a la escala. Luego, trate de captar el sonido propio del La sin cantar la escala. Defina las células. Cante lentamente para tener tiempo de oír interiormente el sonido de cada célula antes de cantarla. En los saltos hacia la nota nueva, en lugar de intentar cantar el salto observe hacia dónde cae ésta melódicamente. Si hay dificultades en las células que contienen saltos, extraiga la célula de la frase, practique cantándola sobre el compás y luego incorpórela nuevamente a la frase.



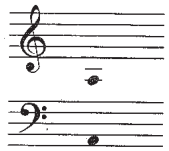
EJERCICIO M.28 - Lea las siguientes melodías, nombrando las notas. Luego, pase algunas a Clave de Fa según el modelo y estúdielas según las instrucciones del ejercicio M.23.

Modelo:

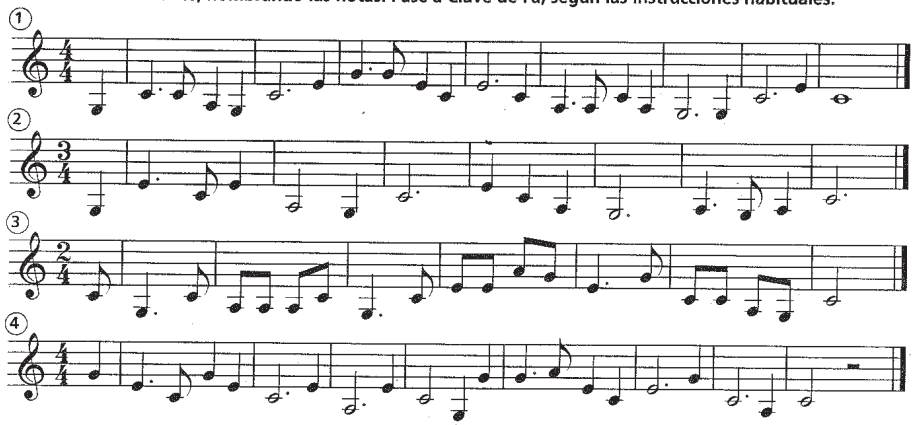




Incluimos ahora el La ubicado por debajo de la Tónica inferior de nuestra escala básica. Búsquelo cantando la escala descendente desde la Tónica inferior.



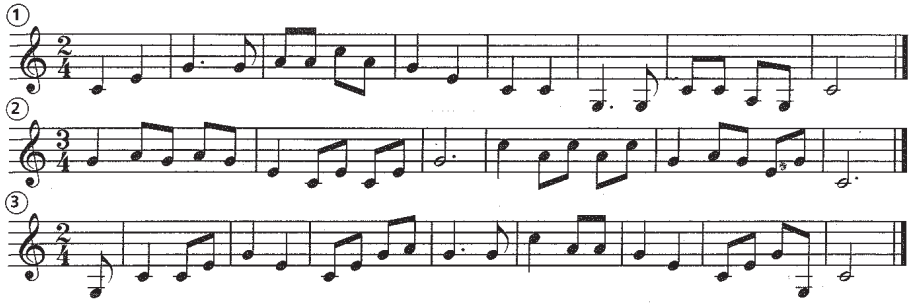
EJERCICIO M.29 - Cante, nombrando las notas. Pase a Clave de Fa, según las instrucciones habituales.



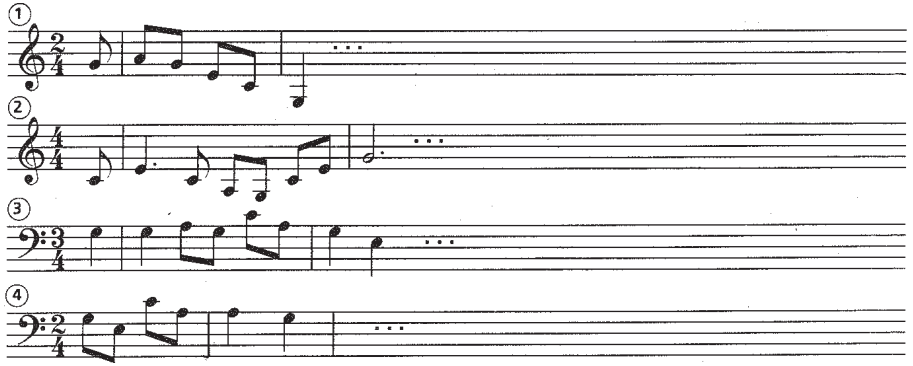
Melodía 22

EJERCICIO M.30 - Escriba las notas y el ritmo de:
Antón Pirulero (1a frase)
Que llueva
Ipacaraí (2 primeras frases)
Luego, cante las canciones varias veces, diciendo el nombre de las notas, sin leer, hasta que salgan de corrido. Puede también pensar las notas reproduciendo mentalmente (cantando "para adentro") las melodías.

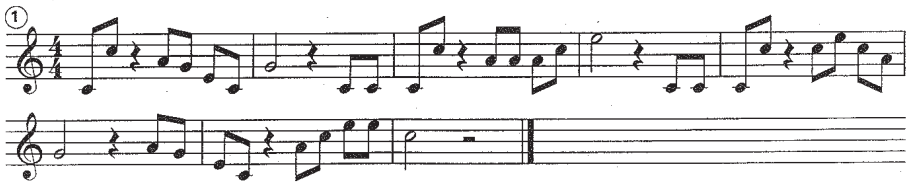
EJERCICIO M.31 - Pida que le canten –o graben– las siguientes melodías (sin nombrar las notas). Escríbalas según las instrucciones habituales.



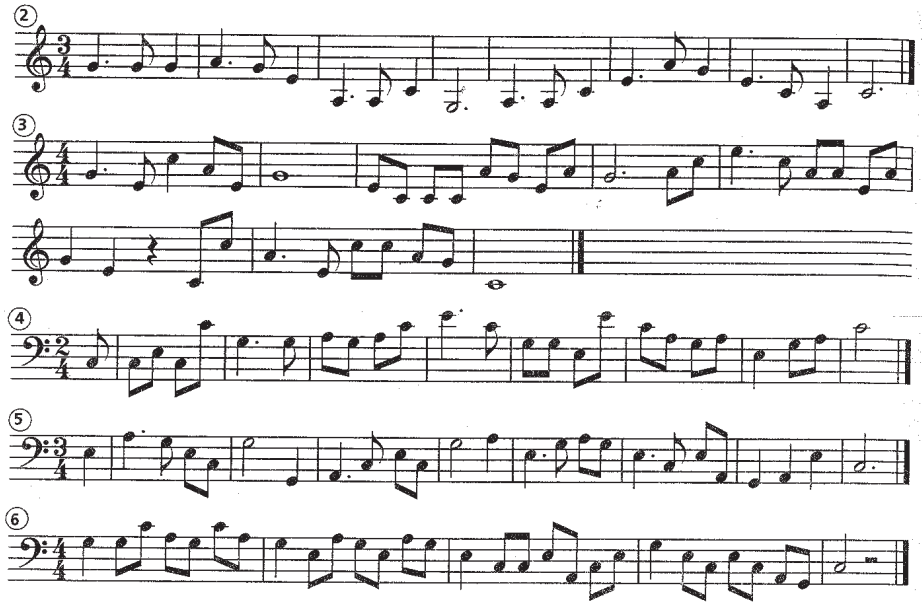
EJERCICIO M.32 - Complete las siguientes melodías, usando solamente Do, Mi, Sol y La. Recuerde que primero tiene que inventar las frases cantando y luego escribirlas (de lo contrario, sus frases difícilmente tendrán sentido melódico). ¡Use su cuaderno!



EJERCICIO M.33 - Cante, nombrando las notas. Defina las células y cuide el fraseo. Recuerde que el ojo siempre debe estar viendo más adelante de lo que se está cantando (una célula, por ejemplo) para tener tiempo de pensar los sonidos antes de cantarlos. Intente leer alguna melodía sin nombrar las notas.



Melodía 23



ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR LOS TEMAS "7" DE "RITMO" E "INTERVALOS".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON LOS TEMAS "8/9" DE "RITMO" Y "8" DE "INTERVALOS".

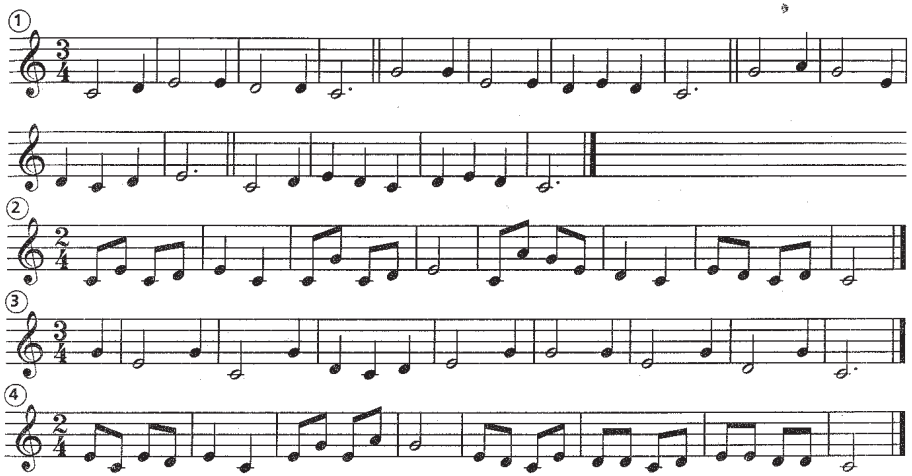
Tema 8

SEGUNDO SONIDO DE LA ESCALA: EL RE

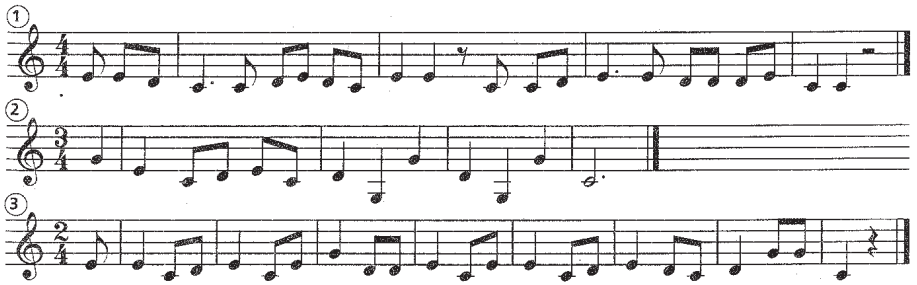
Incorporamos el Re a nuestro repertorio de notas. Primero se apoyará melódicamente en Do o en Mi hasta lograr reconocer su sonido propio.

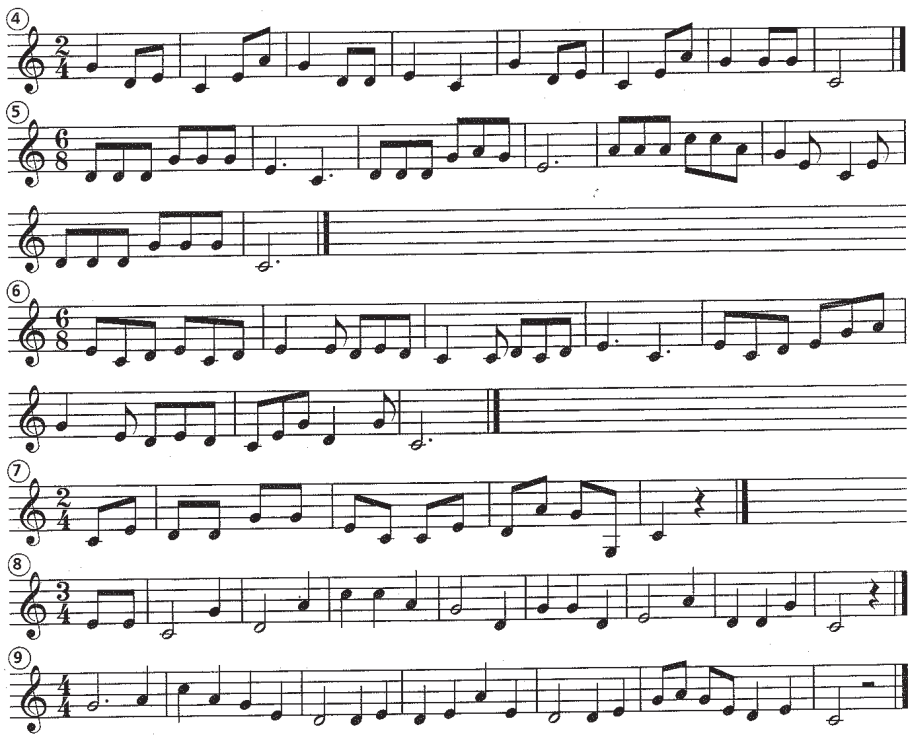
Cante "La Marsellesa" (1a frase) y escuche atentamente el sonido de las notas. Descubra la ubicación del Re.

EJERCICIO M.34 - Cante, repitiendo varias veces cada ejercicio. Defina las células. Cante lentamente para poder oír las células completas antes de cantarlas. Si hay dificultades en las células que contienen saltos, extraiga la célula de la frase, practique cantándola sobre el compás y luego incorpórela nuevamente a la frase.



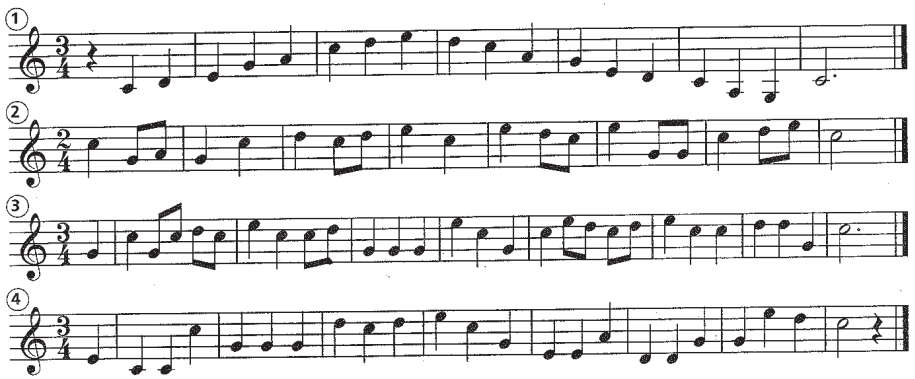
EJERCICIO M.35 - Cante, nombrando las notas. Busque la nota inicial cantando Do - Mi - Sol. Defina las células. Pase algunos ejercicios a Clave de Fa y estúdielos según las instrucciones habituales.



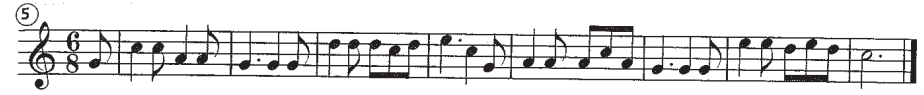


Incorporamos ahora el Re ubicado más arriba que la Tónica superior de nuestra escala básica. Búsquelo cantando la escala ascendente y continuándola luego de llegar a la Tónica superior.

EJERCICIO M.36 - Cante, nombrando las notas. Pase a Clave de Fa según las instrucciones habituales.



Melodía 26



EJERCICIO M.37 - Escriba las notas y el ritmo de:
Sobre el puente de Aviñón
Oh Susana (1a parte, hasta antes de "Oh, Susana...")
Swing low, sweet chariot
Duerme negrito
Alouette (1a parte)
My Bonnie (1a frase)

LA ESCALA PENTATONICA MAYOR

En el ejercicio anterior aparecen dos tipos de melodías: a) trozos de canciones que usan solamente las notas que estamos estudiando (como My Bonnie, por ejemplo) pero que, si se las continúa, incorporan las demás notas de la escala mayor, y b) canciones (como Swing low) que usan solamente estas notas.

La escala que organiza estas últimas canciones sólo tiene las notas Do - Re - Mi - Sol - La. Es la escala llamada **escala pentatónica mayor**: "pentatónica" porque tiene sólo cinco sonidos y "mayor", porque la 3a que aparece con respecto a la Tónica es una 3a mayor.

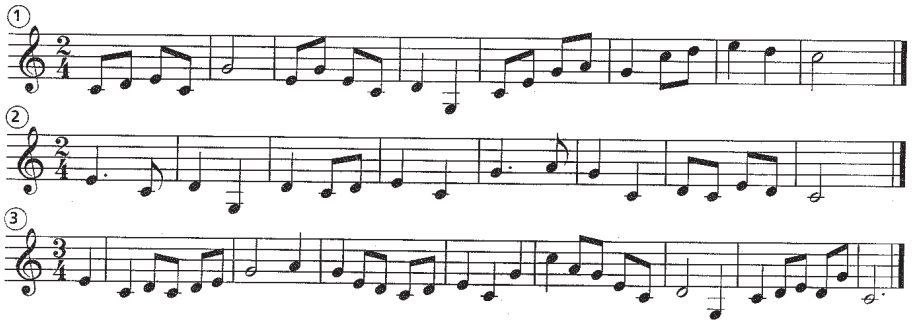
El Modo, es decir, la estructura interválica que organiza esta escala es la siguiente:

Obviamente, este Modo pentatónico mayor puede reproducirse a partir de cualquier sonido (pruebe, por ejemplo, de reproducirlo a partir de Fa o de Sol, cantando las escalas pentatónicas mayores de Fa y de Sol y observando qué notas tienen). Observe también que las teclas negras del piano reproducen la estructura de intervalos de este Modo (comenzando a partir de la nota Fa#). Juegue con esta escala en el piano.

Muchas culturas utilizan esta escala para sus melodías: aparece en Negro Spirituals, canciones del Far-West, canciones chinas, japonesas y de otras regiones de Oriente, canciones africanas, etc.

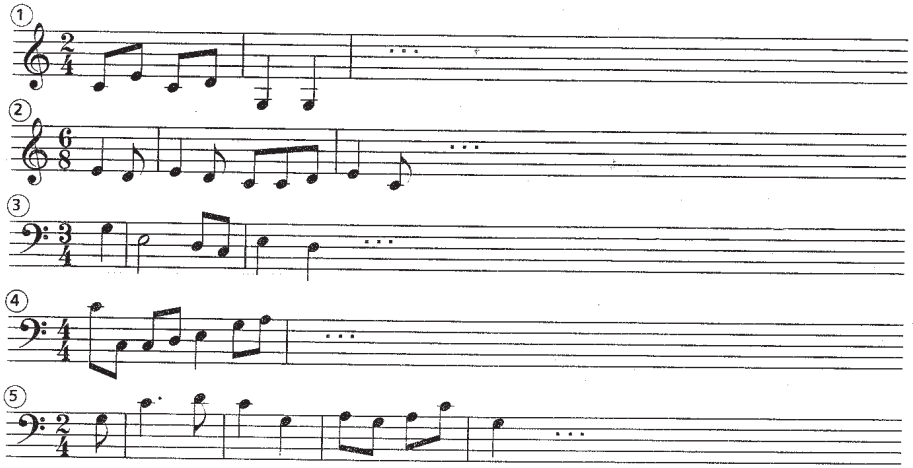
Es interesante que se acostumbre a cantar esta escala y a improvisar sobre ella (trate, por ejemplo, de inventar una canción "del Far-West " o una canción "china").

EJERCICIO M.38 - Pida que le canten (o graben) las siguientes melodías, sin nombrar las notas. Escríbalas según las instrucciones habituales.

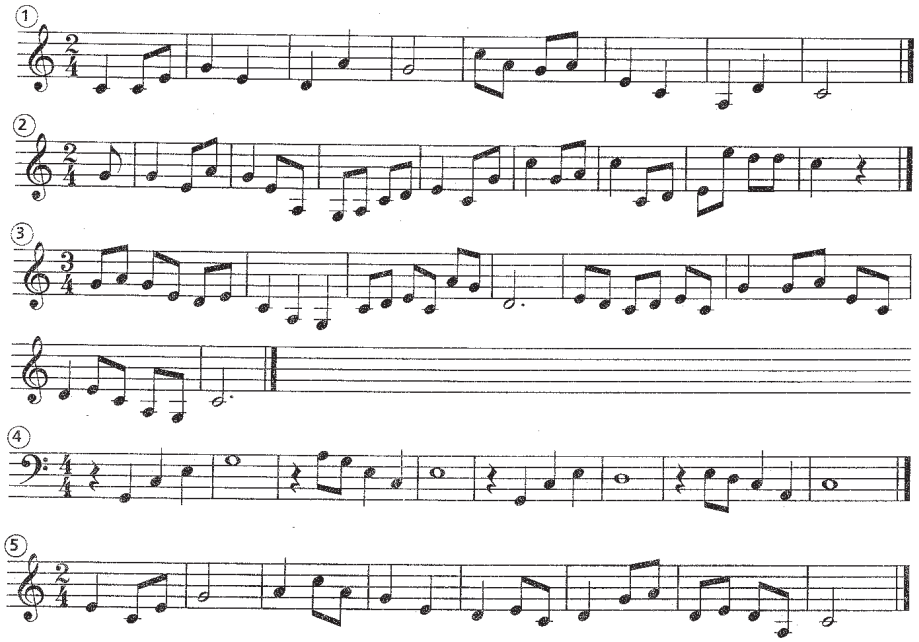


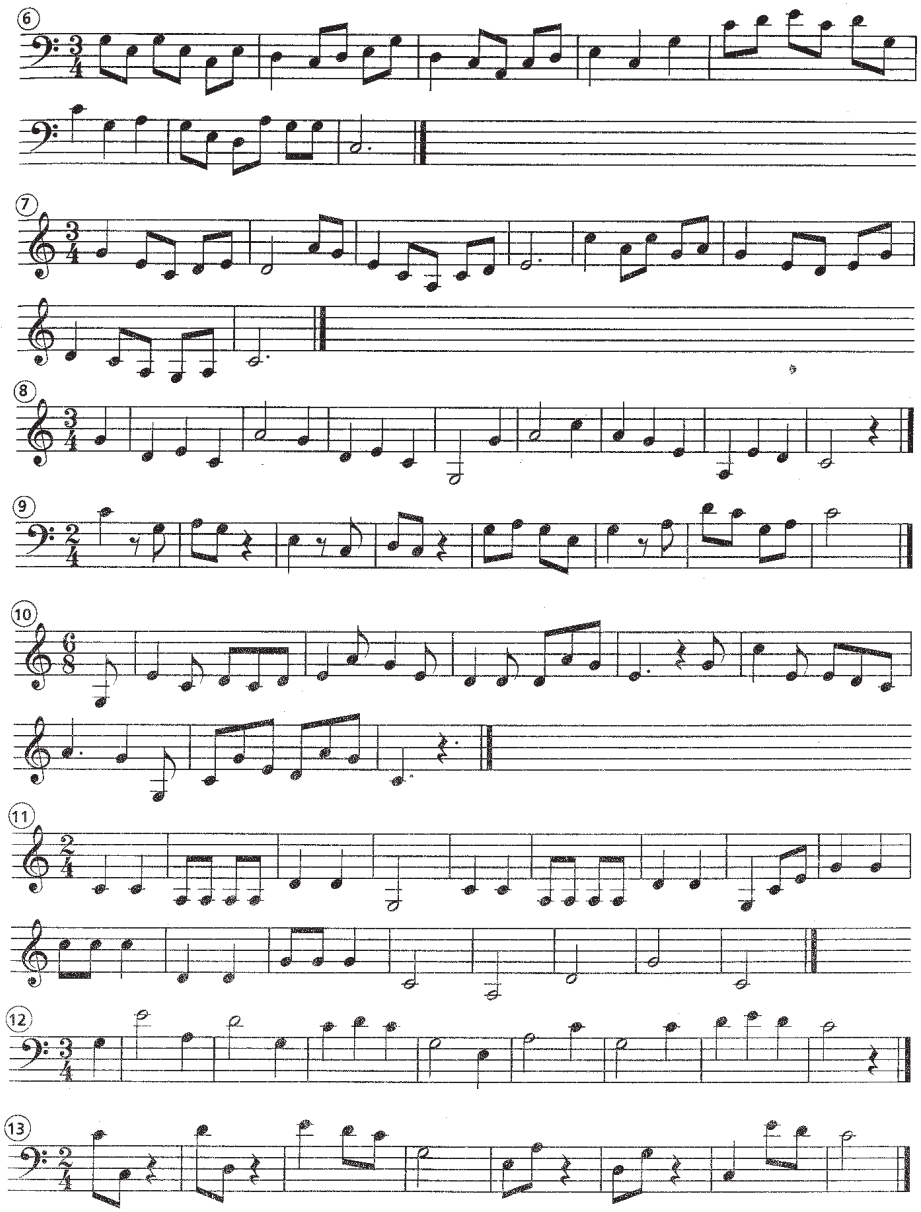
Melodía 27

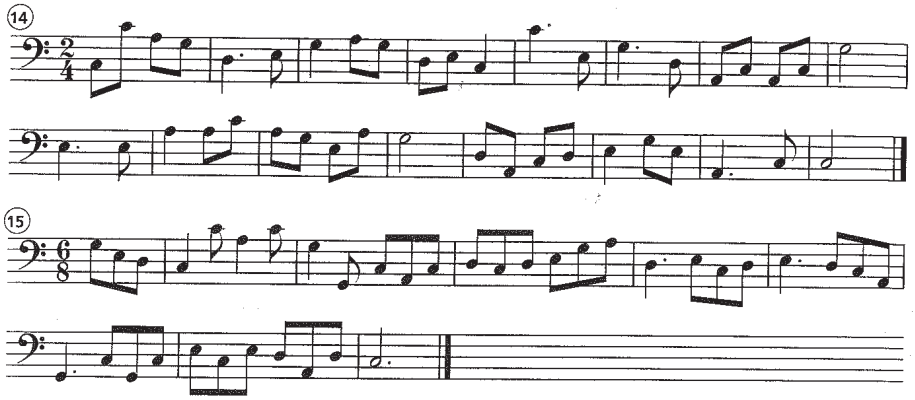
EJERCICIO M.39 - Complete las siguientes melodías. Intente que algunas de ellas respondan a los estilos musicales mencionados más arriba.



EJERCICIO M.40 - Lea las siguientes melodías según las instrucciones habituales. Intente leer algunas sin nombrar las notas.







ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR EL TEMA "8" DE "INTERVALOS" Y SIGA CON EL TEMA "8/9" DE "RITMO".

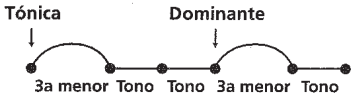
ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON EL TEMA "9" DE "INTERVALOS" Y "ARMONIA" Y SEGUIR CON EL TEMA "8/9" DE "RITMO".

Tema 9

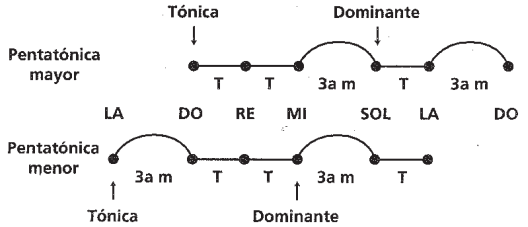
ESCALA PENTATONICA MENOR

En este capítulo plantearemos un reordenamiento de los sonidos que ya hemos trabajado, considerando que la función de Tónica ha pasado a la nota La. Se trata de la **escala pentatónica menor**: tiene los mismos cinco sonidos que la pentatónica mayor, pero la Tónica ahora es La, y la 3a con respecto de la Tónica es una 3a menor.

Esta escala responde a la estructura interválica del Modo pentatónico menor:



La relación entre las dos pentatónicas, mayor y menor, es la siguiente:



Cante la escala pentatónica menor:

La - Do - Re - Mi - Sol - La (ascendente) y La - Sol - Mi - Re - Do - La (descendente).

En esta escala se basa mucha música del Noroeste argentino y de Bolivia, Perú, Ecuador y Norte de Chile, de influencia incaica.

EJERCICIO M.41 - Cante varias veces la escala pentatónica menor de La y trate de oír la sensación de Tónica sobre La.

La Dominante de esta escala es la nota Mi, que forma un intervalo de 5a (ascendente) con la Tónica (de la misma manera que el Sol forma un intervalo de 5a con la Tónica Do en la escala mayor).

EJERCICIO M.42 - Cante la escala pentatónica menor de La y al terminar cante Mi - La (Dominante-Tónica).

NOTAS

1- La música en escala pentatónica menor es esencialmente melódica, sin base armónica de acordes. La función de la Tónica y la Dominante se limita a crear tensiones y apoyos en la melodía, sin implicar acordes. Sin embargo, en la actualidad, las melodías pentatónicas son normalmente acompañadas por charangos y guitarras u otros instrumentos armónicos, que introducen en la armonía sonidos que no pertenecen a la escala pentatónica.

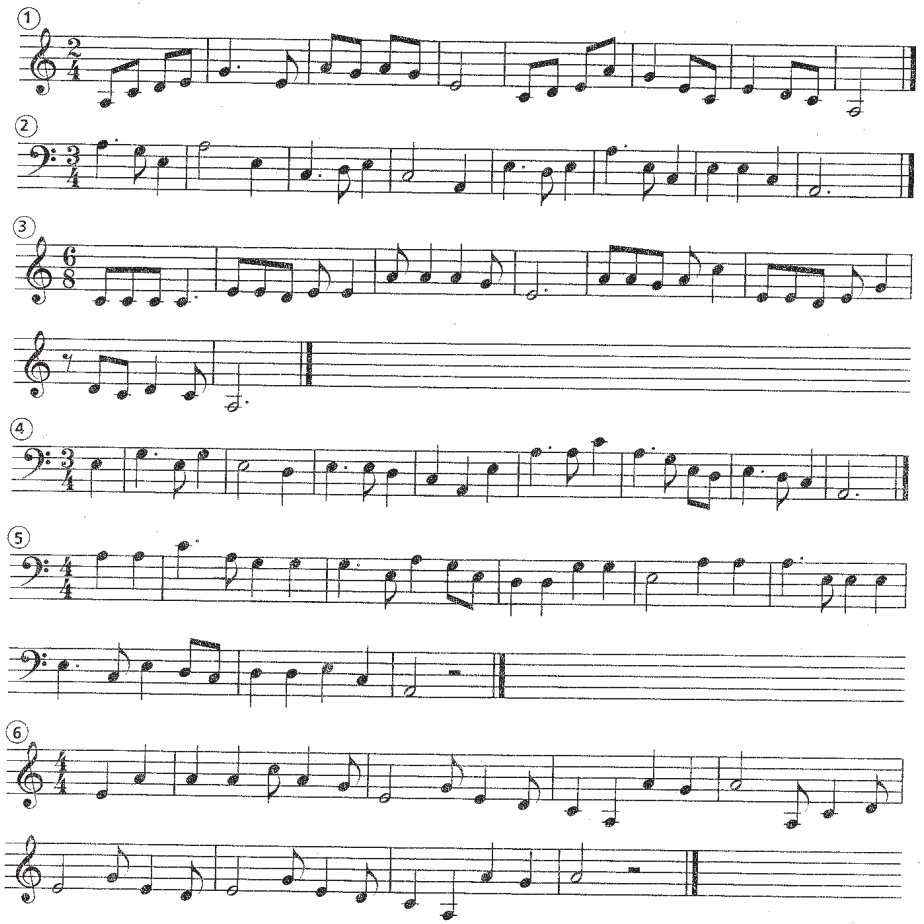
2- Obviamente, la escala pentatónica menor puede tocarse a partir de cualquier nota, mientras se respete la estructura interválica del Modo (pruebe tocar o cantar la escala pentatónica menor a partir de Re o de Mi y observe que usan las mismas notas que las pentatónicas mayores de Fa y de Sol, respectivamente). De igual manera, se puede tocar una pentatónica menor en las teclas negras del piano, comenzando en Re#. Juegue con esta escala en el piano.

EJERCICIO M.43 - Cante la escala pentatónica menor e improvise melodías sobre ella. Intente reproducir el estilo de las canciones mencionadas más arriba.

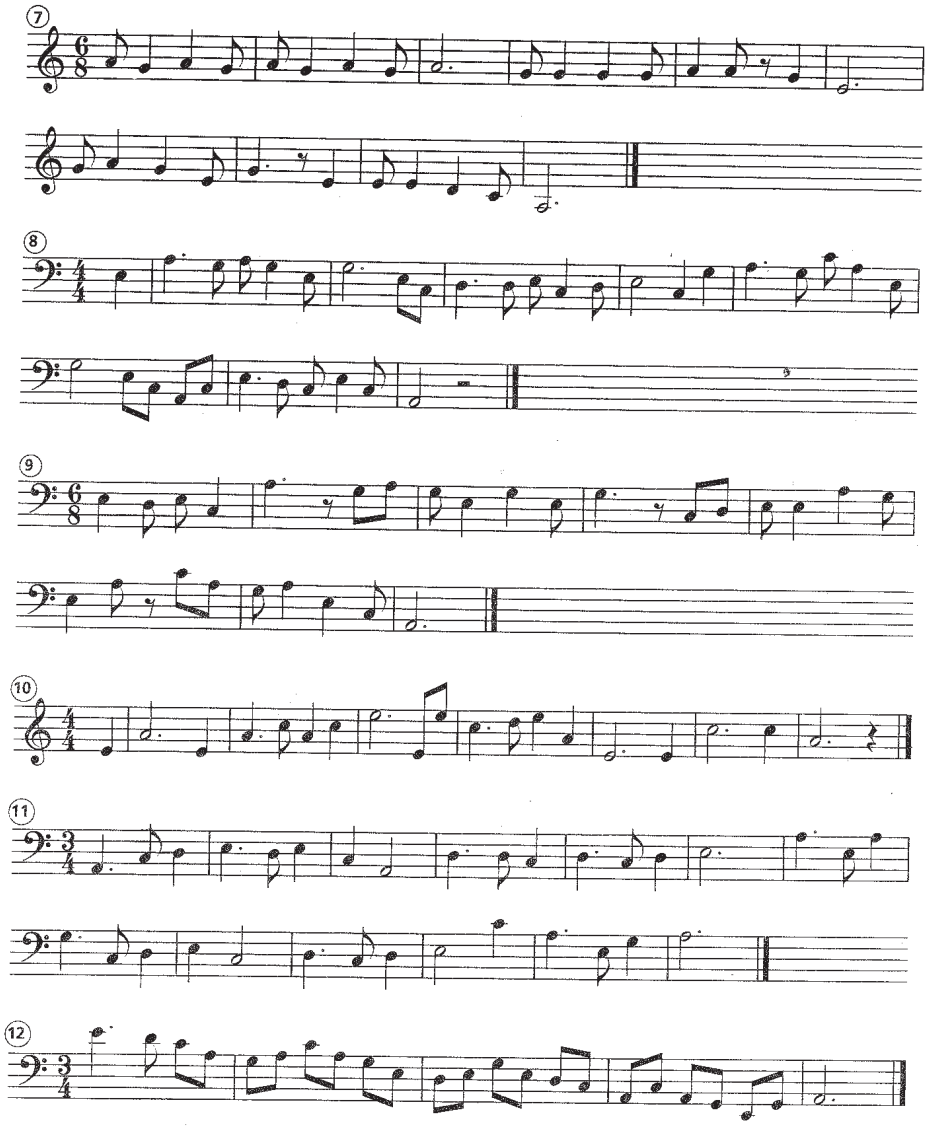
La relación estrecha que existe entre las dos pentatónicas, mayor y menor, hace que se pueda pasar con mucha facilidad de una a otra. Si se comienza a improvisar en la pentatónica menor de La, basta con repetir varias veces la nota Sol (Dominante de Do) para que la escala "se dé vuelta" auditivamente y se comience a escuchar el Do como Tónica de la pentatónica mayor. De la misma manera, para volver a la pentatónica menor será suficiente repetir el Mi y hacerlo caer hacia el La.

Vuelva a realizar el ejercicio anterior y observe esta particularidad de la relación entre las dos pentatónicas.

EJERCICIO M.44 - Lea las siguientes melodías. Defina las células y cuide el fraseo. Observe que, en ciertos pasajes, la escala "se da vuelta" y se empieza a oír el Do como Tónica de la pentatónica mayor. Marque esos pasajes sobre la partitura y observe dónde la melodía vuelve a apoyarse en la Tónica La. Utilice este conocimiento para resolver los problemas de lectura.



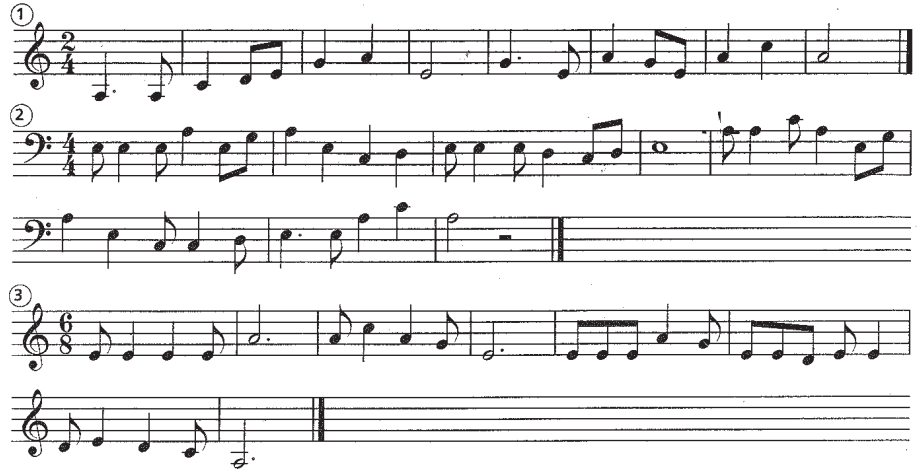
Melodía 32



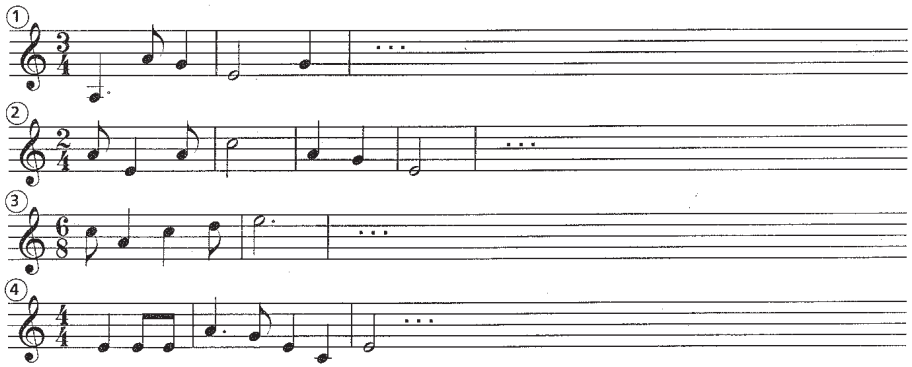
EJERCICIO M.45 - Invente y escriba melodías en la escala pentatónica menor. Observe si sus melodías pasan a la pentatónica mayor.

Melodía 33

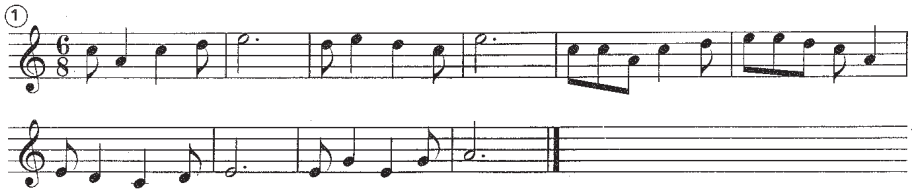
EJERCICIO M.46 - Pida que le canten (o le graben) las siguientes melodías. Escríbalas según las instrucciones habituales.



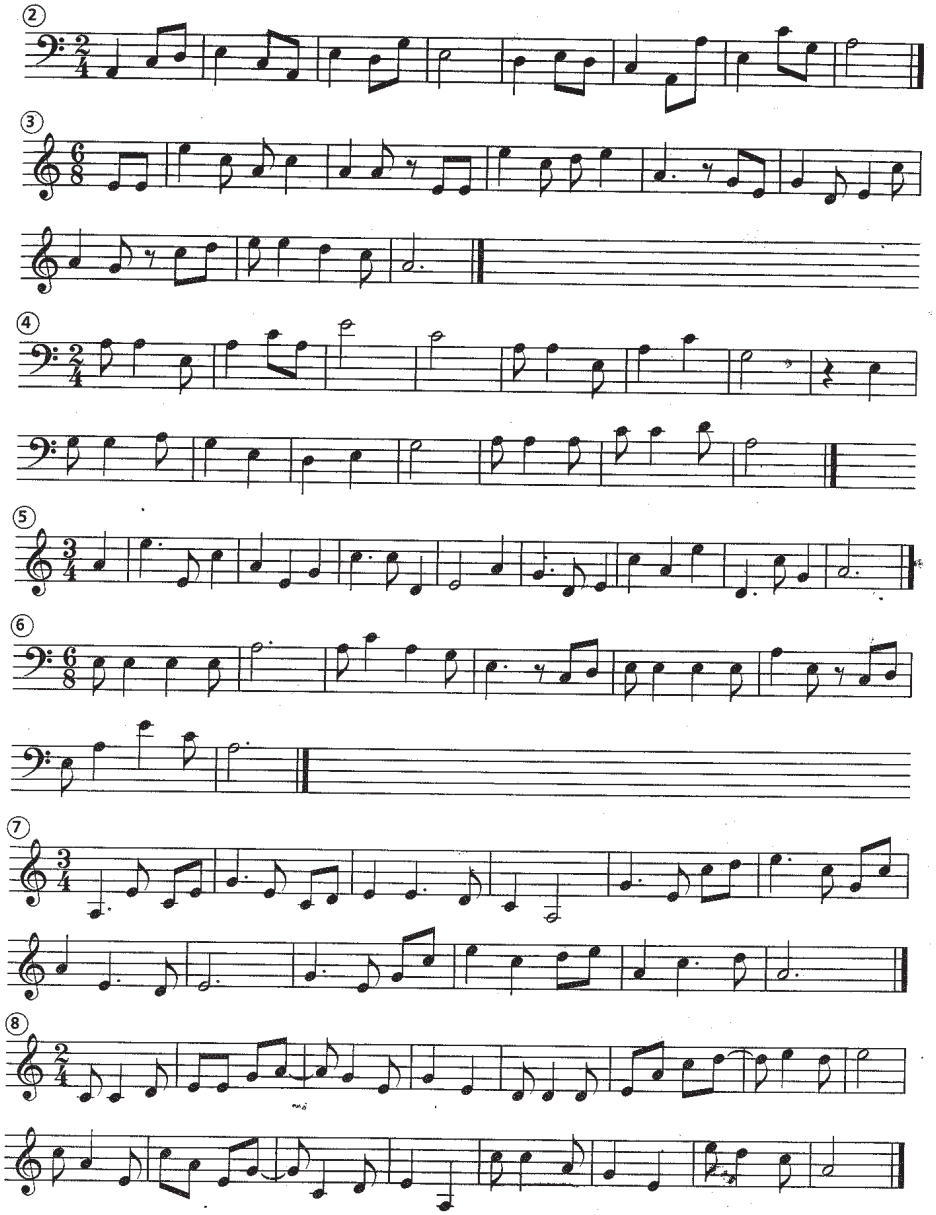
EJERCICIO M.47 - Complete las siguientes melodías usando la escala pentatónica menor. Intente incluir algunos pasajes donde se oiga el cambio a la pentatónica mayor y la vuelta a la menor.



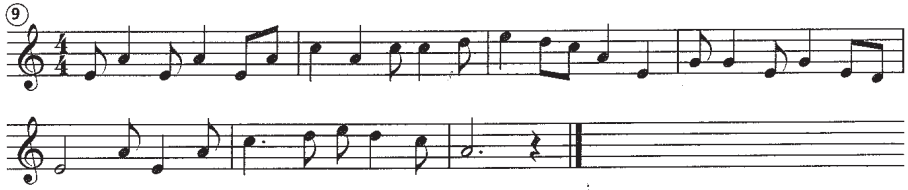
EJERCICIO M.48 - Lea las siguientes melodías. Reconozca los trozos en que se oye la Tónica Do (de la pentatónica mayor) y la vuelta a la Tónica La (de la pentatónica menor).



Melodía 34



Melodía 35



ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR LOS TEMAS "8/9" DE "RITMO" Y "9" DE "INTERVALOS" Y "ARMONIA".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON LOS TEMAS "10" DE "RITMO", "INTERVALOS" Y "ARMONIA".

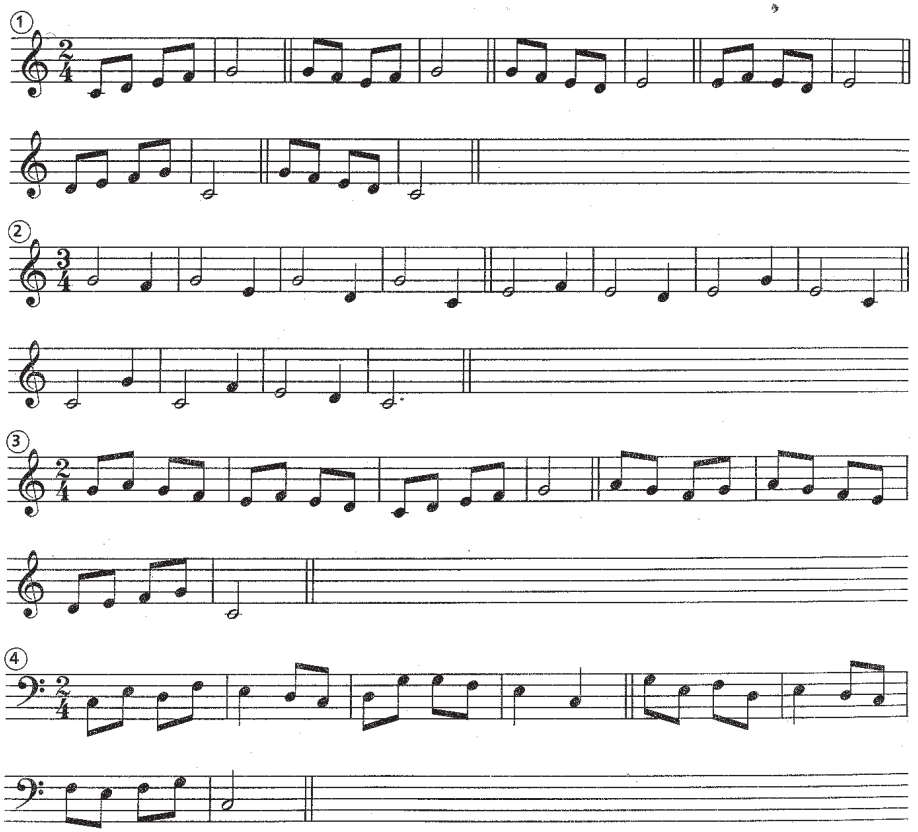
Tema 10

CUARTO SONIDO DE LA ESCALA MAYOR: EL FA

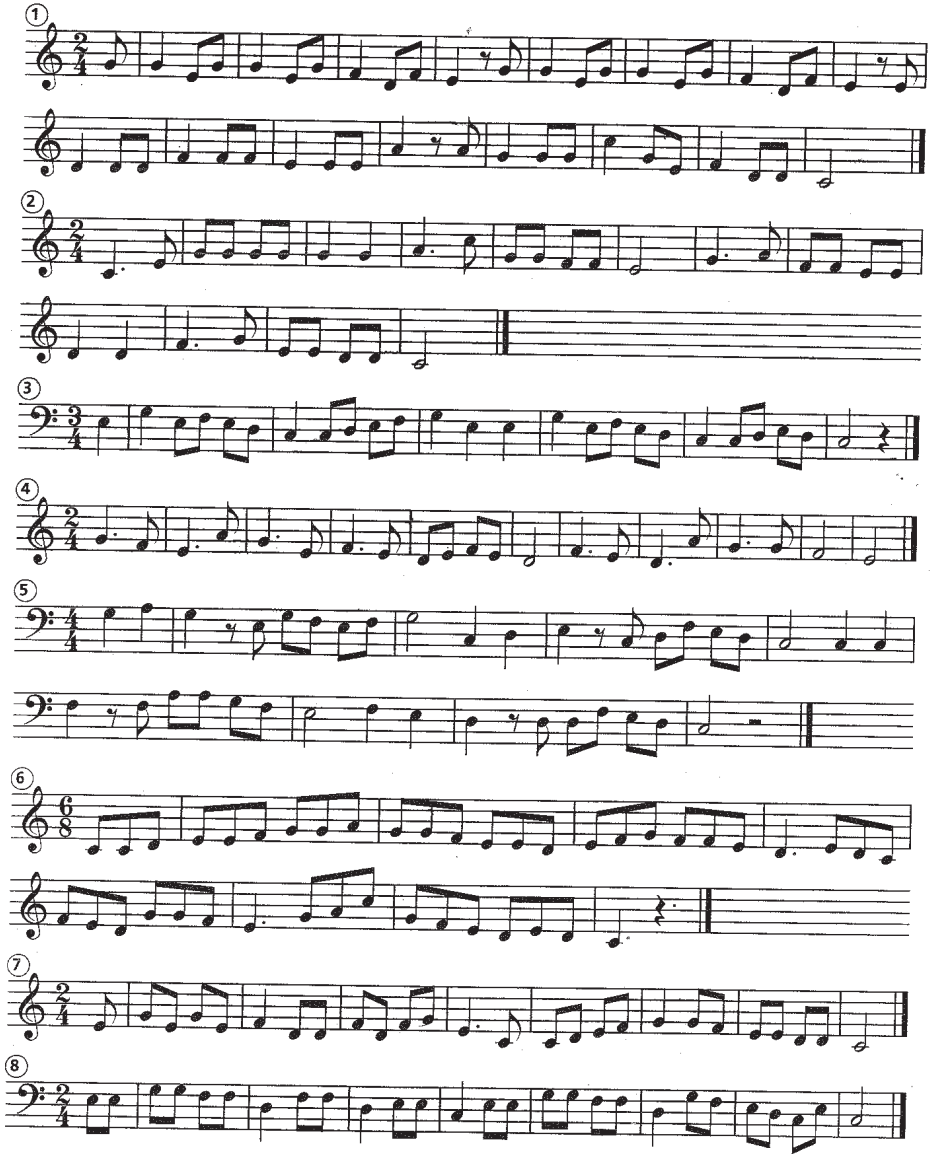
Volveremos ahora al estudio de la escala mayor, agregando el Fa a nuestro repertorio de notas. Primero se apoyará melódicamente en el Mi o en el Sol para luego independizar su sonido.

Cante "Arrorró mi niño" y escuche atentamente el sonido de las notas. Ubique el Fa.

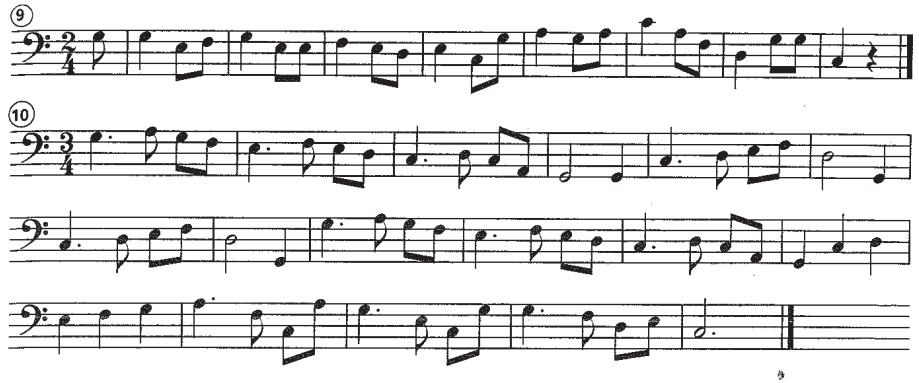
EJERCICIO M.49 - Cante, repitiendo varias veces cada ejercicio. Defina las células y cántelas completas. Imagínese la armonía que acompaña a cada trozo. Tóquela. Pruebe armonizaciones alternativas para las notas que pertenecen a dos acordes.



EJERCICIO M.50 - Cante cuidando el fraseo de las células. Imagínese la armonía, anótela, pruébela y eventualmente, corríjala. Una vez definida la armonía, cante nuevamente la melodía escuchando la relación entre las células melódico - rítmicas y la base armónica.



Melodía 38

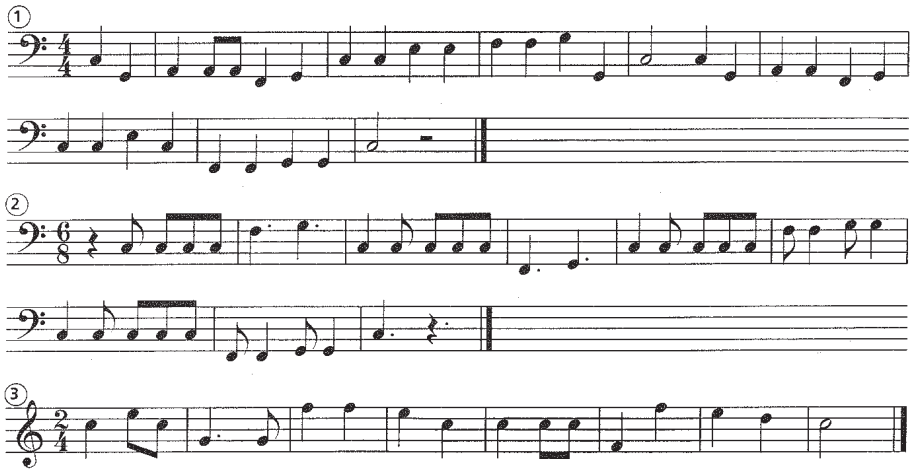


Agregaremos ahora el Fa agudo (por encima de la Tónica superior de nuestra escala básica):

y el Fa grave, por debajo de la Tónica inferior:

Búsquelos, cantando la escala ascendente y descendente.

EJERCICIO M.51 - Cante, según las instrucciones del ejercicio M.50.



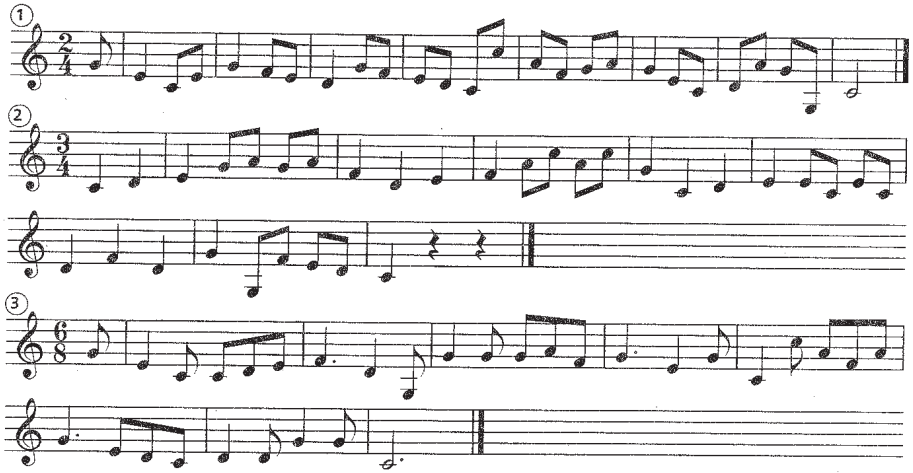
Melodía 39

④

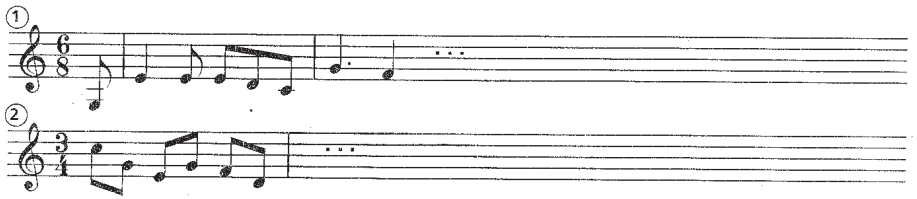
EJERCICIO M.52 - Escriba las notas y el ritmo de las siguientes canciones. Imagine los respectivos esquemas armónicos y observe la relación entre la melodía y la armonía. Luego de anotar las melodías, practique varias veces cantarlas con el nombre de las notas, imaginando la armonía, hasta que salgan de corrido.

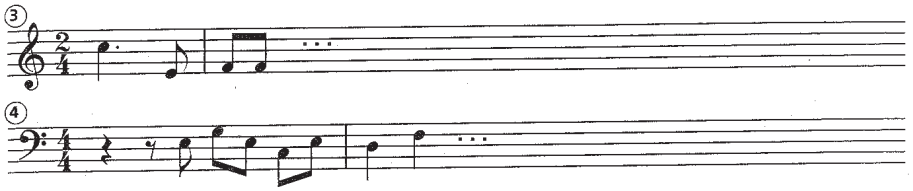
Oh Susana (completo)
Huachi Torito
Arde el fuego (Canon, u otros cánones como Frère Jacques o En la rama del nogal)
Qué le daremos al niño bonito
De los álamos
En coche va una niña
Vidala del Culampajá
O du lieber Agustin
Auprés de ma blonde
Red River Valley

EJERCICIO M.53 - Pida que le canten (o le graben) las siguientes melodías. Apréndalas de memoria, imagine las respectivas armonías y escríbalas según las instrucciones habituales.

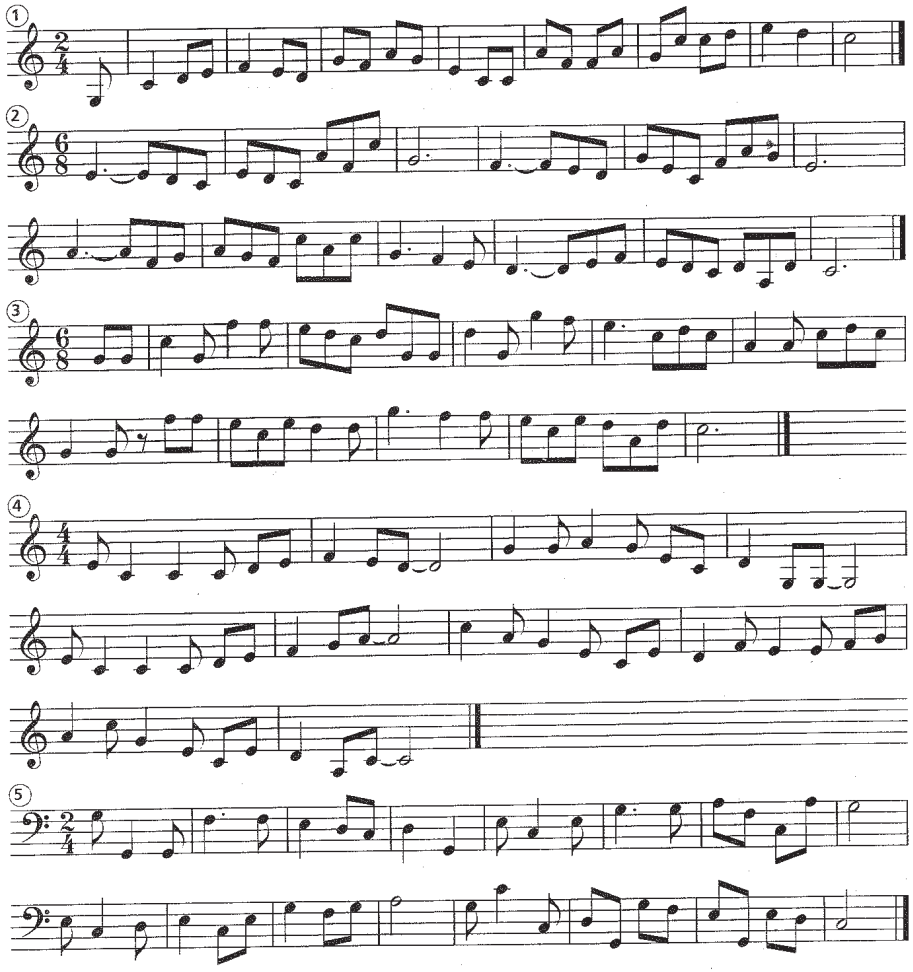


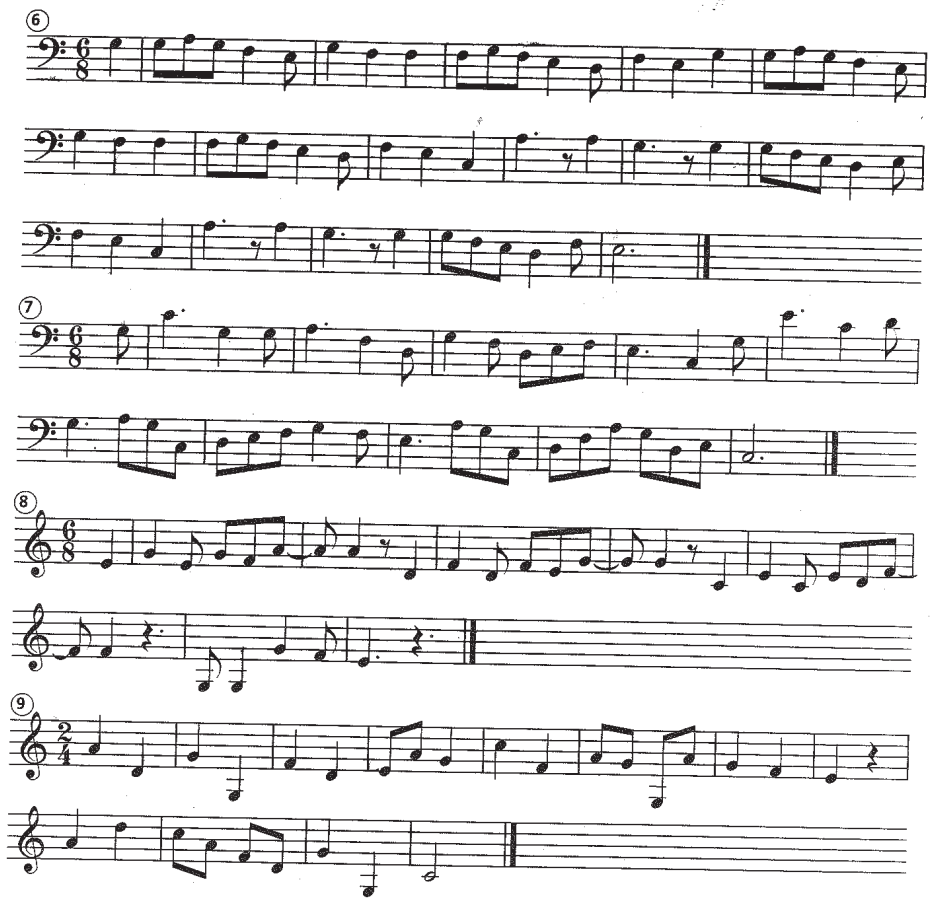
EJERCICIO M.54 - Complete las siguientes melodías tratando de imaginar, mientras canta, el esquema armónico. Escríbalas.





EJERCICIO M.55 - Lea las siguientes melodías imaginando el esquema armónico. Cuide el fraseo.





ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR LOS TEMAS "10" DE "RITMO", "INTERVALOS" Y "ARMONIA".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON LOS TEMAS "11" DE "RITMO" E "INTERVALOS" Y COMENZAR EL TEMA "11/12" DE "ARMONIA".

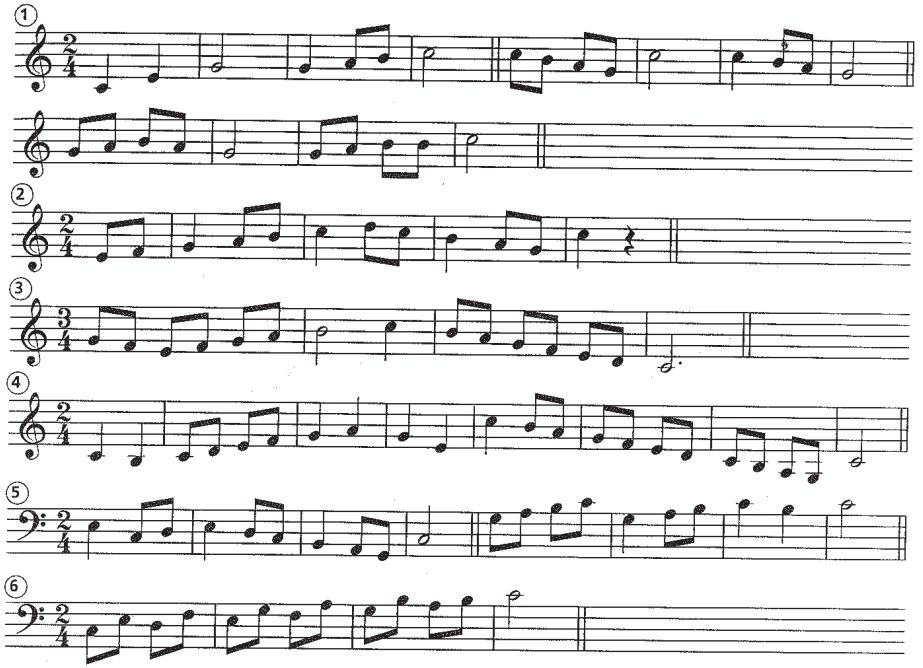
Tema 11

SEPTIMO SONIDO DE LA ESCALA MAYOR: EL SI

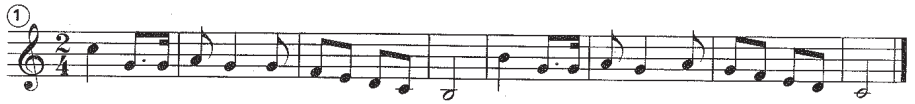
Completaremos la escala mayor agregando la nota Si.

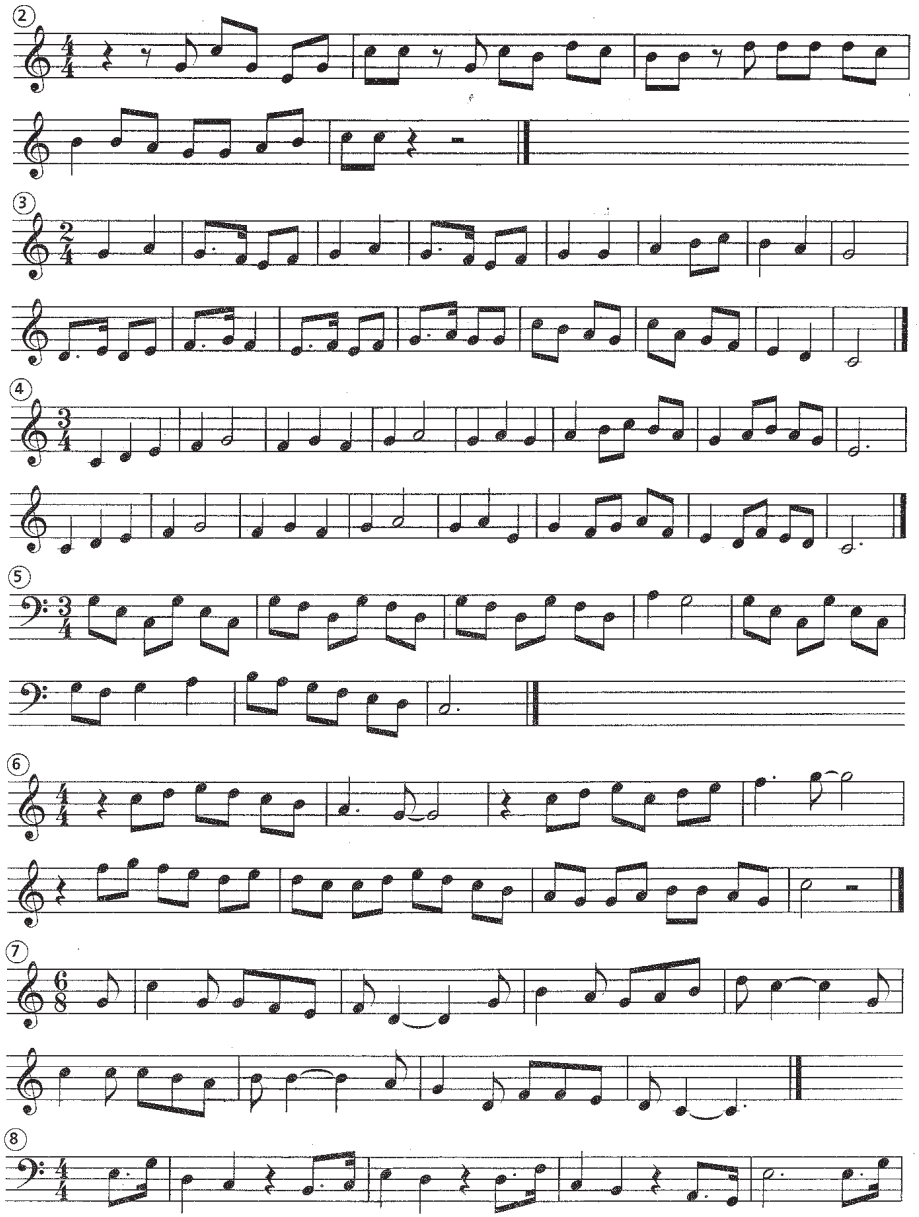
Cante "Cielito lindo", escuche las notas y descubra el Si.

EJERCICIO M.56 - Cante, repitiendo varias veces cada ejercicio. Imagínese la armonía y ubique las células melódicas sobre ella.

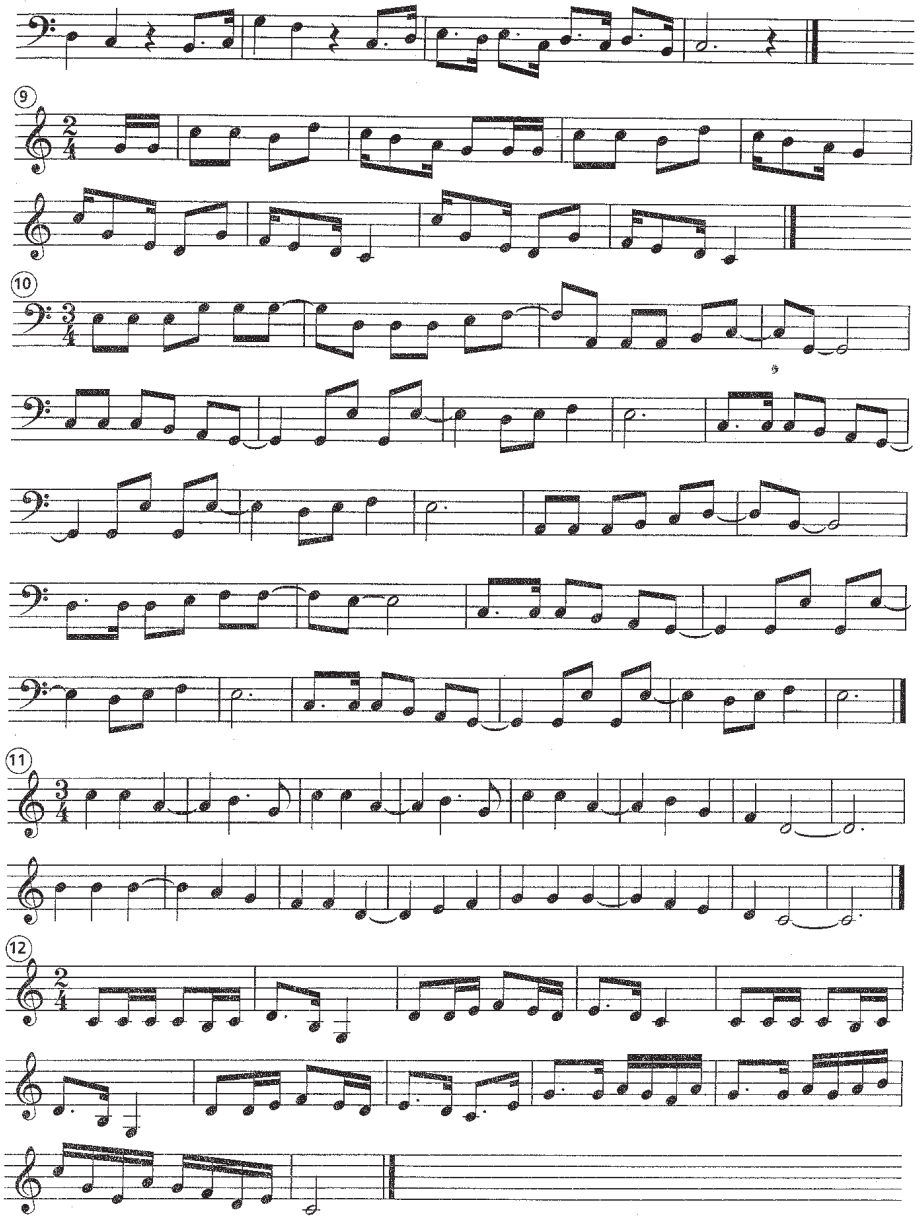


EJERCICIO M.57 - Cante, cuidando el fraseo. Imagínese la armonía mientras canta. Luego verifíquela con el instrumento y, eventualmente, corríjala. Vuelva a cantar la melodía tomando conciencia de la relación entre las células melódicas y la base armónica. Si encuentra entre los ejercicios alguna canción conocida, cántela nombrando las notas e imaginando la armonía, sin leer.





Melodía 44



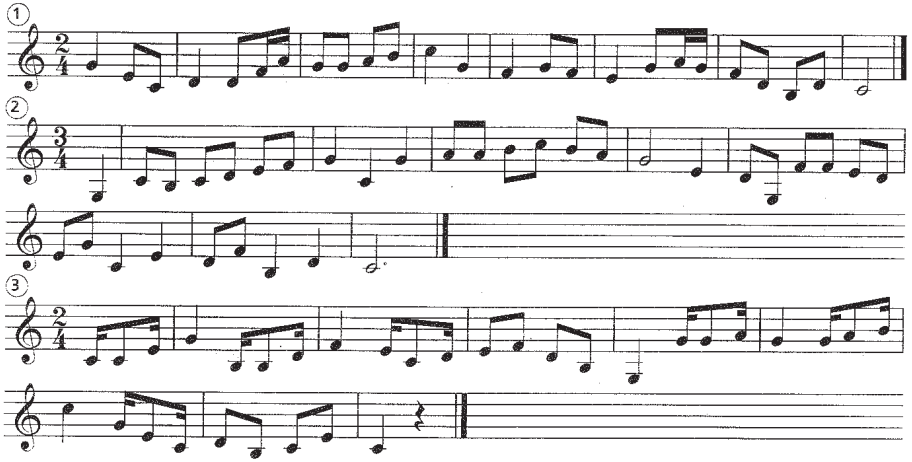
Melodía 45

EJERCICIO M.58 - Escriba, con notas, ritmo y esquema armónico, las siguientes canciones:

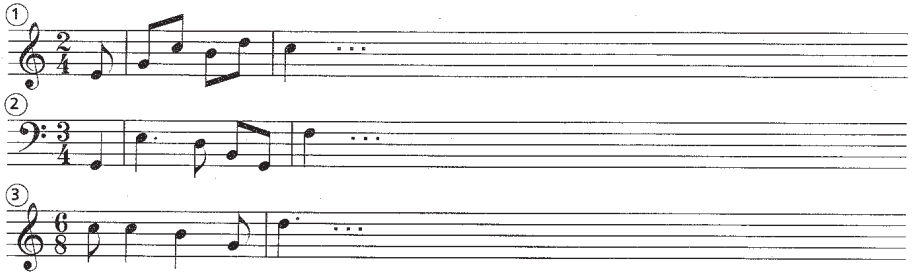
Arroz con leche
Noche de paz
Al olivo, al olivo
Canción de cuna, de Brahms
Mambrú se fue a la guerra
La Bamba
La Cucaracha
Cielito lindo (2a parte: "Ay, Ay...")
Zamba de mi esperanza
Cumpleaños feliz
Blue Moon
Obladi Oblada

Después de escribirlas, cántelas varias veces con el nombre de las notas, imaginando al mismo tiempo la base armónica, hasta que salgan de corrido.

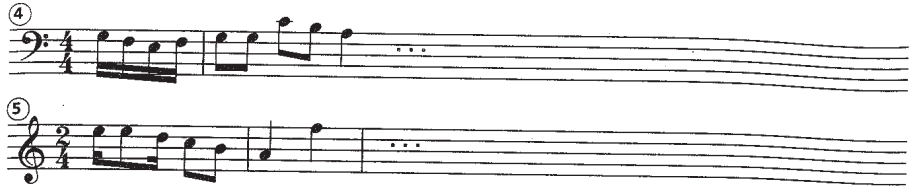
EJERCICIO M.59 - Pida que le canten (o le graben) las siguientes melodías. Escríbalas según las instrucciones habituales.



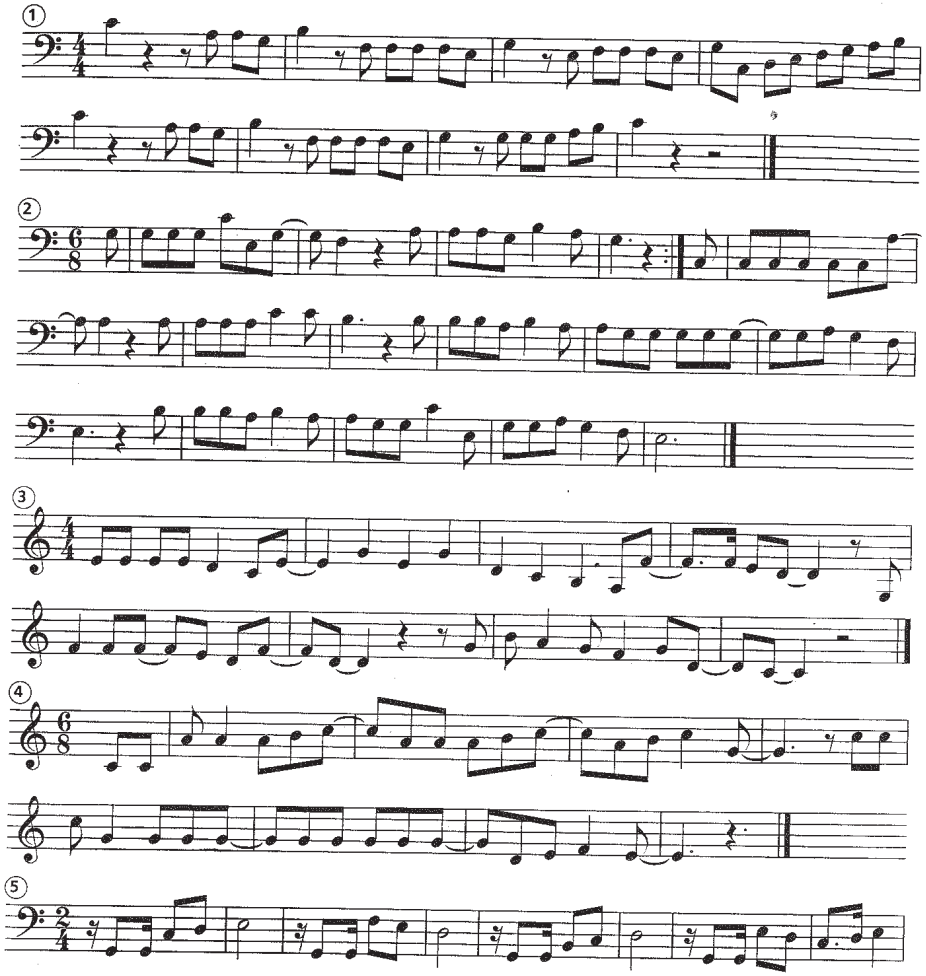
EJERCICIO M.60 - Complete las siguientes melodías, imaginando el esquema armónico mientras canta. Escríbalas.



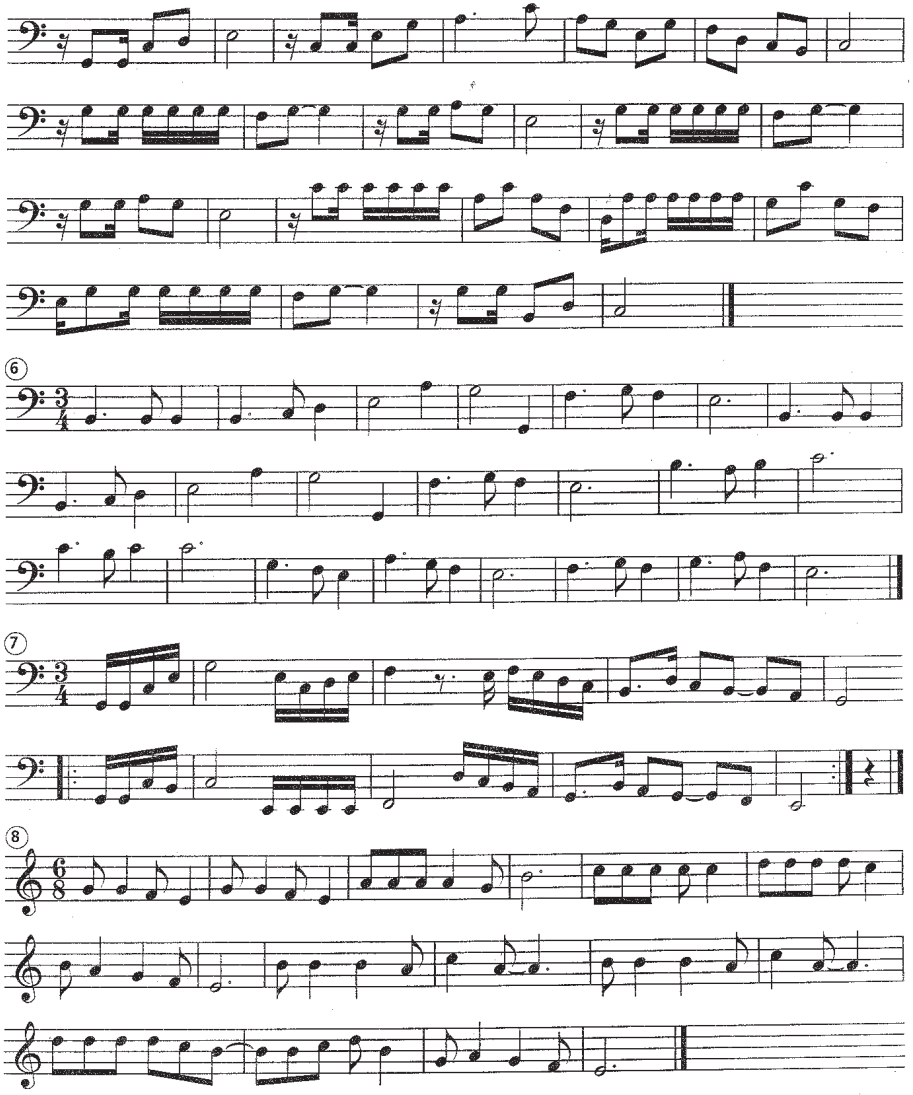
Melodía 46



EJERCICIO M.61 - Lea las siguientes melodías, cuidando el fraseo e imaginando la armonía. Pruebe de cantar sin nombrar las notas. Si encuentra alguna canción conocida, cántela con el nombre de las notas e imaginando la armonía, sin leer.



Melodía 47



ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR LOS TEMAS "11" DE "RITMO" E "INTERVALOS" Y SIGA CON EL TEMA "11/12" DE "ARMONIA".

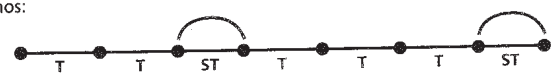
Melodía 48

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON LOS TEMAS "12" Y "13" DE "RITMO" E "INTERVALOS", TERMINAR EL TEMA "11/12" DE "ARMONIA" Y ESTUDIAR EL "13".

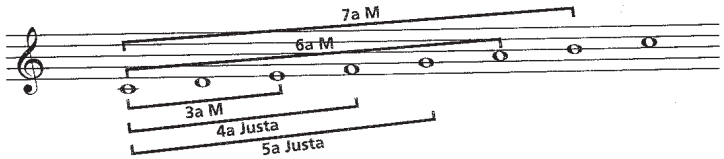
Tema 12/13

LOS MODOS ANTIGUOS

Recordemos que los 7 sonidos de la escala mayor están ordenados según el Modo Mayor en una sucesión de Tonos y Semitonos:



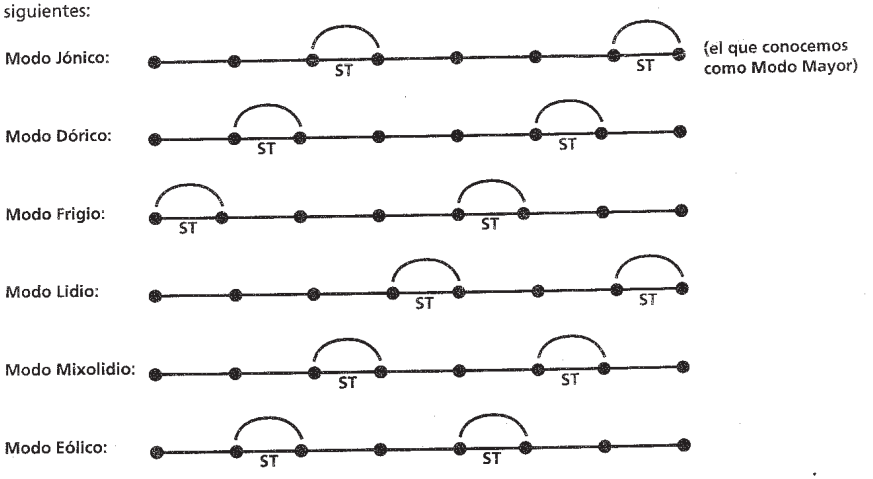
y producen los siguientes intervalos respecto de la Tónica:



Este ordenamiento da lugar a la escala mayor y es sólo una entre varias posibilidades de recorrer la octava entre dos Tónicas.

EJERCICIO M.62 - Cante escalas mayores a partir de diferentes sonidos. Luego, toque escalas mayores en su instrumento, observando los nombres de las notas y verificando que respetan los intervalos del Modo Mayor.

En un proceso que comenzó en la Antigua Grecia y culminó en la Edad Media, se fijaron 6 Modos diferentes, llamados "Modos diatónicos", que recorren la octava en cinco Tonos y dos Semitonos. Esos Modos son los siguientes:

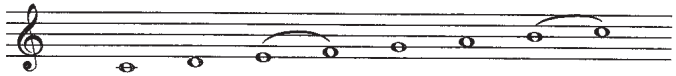


Melodía 49

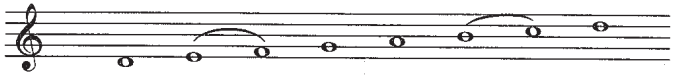
EJERCICIO M.63 - Cante varias veces cada Modo, en forma ascendente y descendente, respetando cuidadosamente la sucesión de Tonos y Semitonos. Trate de oír que el sonido inicial es la Tónica.

Construiremos ahora escalas que respeten estos Modos. Obviamente se pueden construir a partir de cualquier nota, pero nosotros usaremos sólo notas sin alteración:

Jónico:



Dórico:



Frigio:

Lidio:

Mixolidio:

Eólico:

EJERCICIO M.64 - Cante las escalas modales anotadas, en forma ascendente y descendente, diciendo el nombre de las notas. Insista hasta oír las Tónicas respectivas.

Durante la Edad Media estos Modos tuvieron diferentes destinos musicales: el Jónico y el Eólico se usaron en la música popular (canciones y danzas) mientras que los otros cuatro fueron adoptados por la Iglesia Católica como base para la música litúrgica. El Papa Gregorio Magno (que reinó entre 590 y 604) seleccionó himnos en estos Modos y trató de imponerlos como única música oficial de la Iglesia, aunque el proceso de unificación de la liturgia sólo se logró durante el siglo VIII, con el Imperio Franco. Por eso se llama a estos Modos "Modos Gregorianos".

El "canto gregoriano" es una música puramente melódica (no tiene armonía): las sensaciones de tensión y reposo se producen de manera exclusivamente melódica.

La "Tónica" (llamada "finalis" o sea, última nota de la melodía) es el sonido con que comienza la escala en la parte grave (la octava superior no se considera Tónica).

La "Dominante" (llamada "nota de repercusión") es la nota sobre la cual el oficiante lee –cantando– los textos sagrados; por simple repetición cumple la función de "sonido tenso" que debe ser resuelto hacia la Tónica. En los Modos Dórico, Lidio y Mixolidio la Dominante es la 5a superior de la Tónica; en el Modo Frigio la 5a es reemplazada por la 6a. En las escalas anotadas más arriba las Dominantes son, entonces, las siguientes:

La, para el Modo Dórico en Re

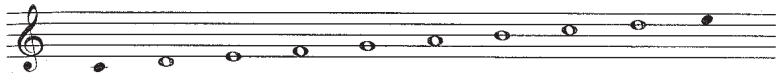
Do, para el Modo Frigio en Mi

Do, para el Modo Lidio en Fa

Re, para el Modo Mixolidio en Sol

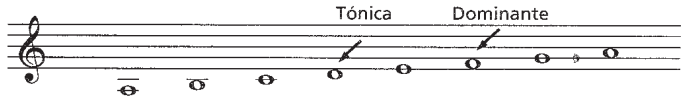
Las melodías gregorianas son vocales, es decir, están pensadas para ser cantadas. Teniendo en consideración el registro normal de un grupo de personas que cantan juntas, estas melodías no pasan de la extensión de una octava, con ocasional uso de las notas inmediatamente inferior a la Tónica e inmediatamente superior a su octava.

Ejemplo en Modo Dórico:

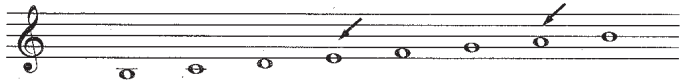


Cada uno de los cuatro Modos mencionados (llamados "Modos Auténticos") tiene un "Modo Plagal", que, manteniendo la misma Tónica, usa una extensión una 4a más grave que el Modo Auténtico correspondiente. Los Modos Plagales son:

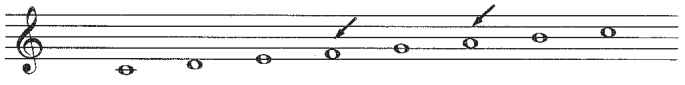
Hipodórico (Plagal del Dórico):



Hipofrigio (Plagal del Frigio):



Hipolidio (Plagal del Lidio):



Hipomixolidio (Plagal del Mixolidio):

En los Modos Plagales, la Dominante está una 3a abajo que la Dominante del Modo Auténtico respectivo, salvo en el Hipomixolidio, en que el Si es reemplazado por el Do.

Desde el punto de vista rítmico las melodías gregorianas no se basan en compases: se desarrollan en ritmo libre, respetando la acentuación natural de las palabras. Tampoco se basan en compases las obras renacentistas a varias voces, basadas en melodías gregorianas, aunque algunas transcripciones modernas anotan estas obras con barras de compás, generando ritmos que parecen sincopados. Recuérdese que al no existir el compás no existe la síncopa. Por lo tanto, no se debe buscar, al leer estas melodías, la sensación de "ritmo cruzado" que produce la síncopa.

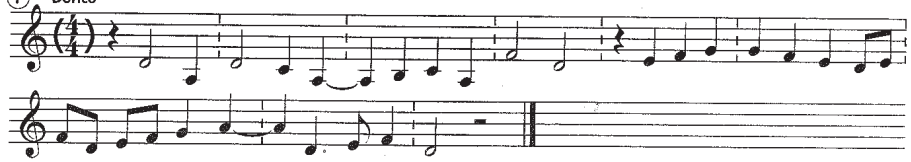
Trate de escuchar grabaciones de Canto Gregoriano y de música vocal renacentista para reconocer las características mencionadas.

NOTA

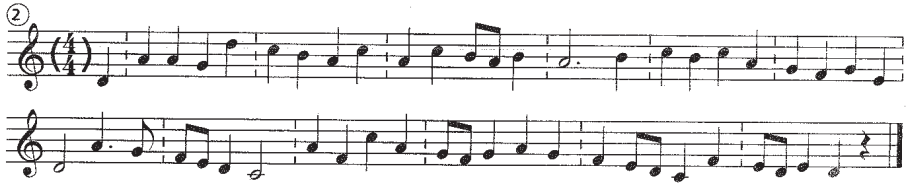
En la música folklórica de Europa y América y en la música popular actual aparecen resabios –tanto melódicos como armónicos– de los Modos Gregorianos. Por ello, es recomendable un estudio profundo de la sonoridad de cada Modo (Auténtico y Plagal) y de la armonía que se ha derivado de ellos. En mi libro *Melodías Modales* se encontrará abundante material para ese estudio. Ese libro es una colección de composiciones de alumnos, producidas mientras estudiaban los Modos, lo cual sugiere que, además de leer, usted también debería componer en cada Modo. Luego de trabajar sobre ese libro, podrá pasar con provecho al próximo ejercicio.

EJERCICIO M.65 - Lea las siguientes melodías, cantando previamente la escala que corresponde al Modo de cada una. Preste atención al sonido de la Tónica y la Dominante en cada caso. Verifique si el Modo es Auténtico o Plagal.

① Dórico

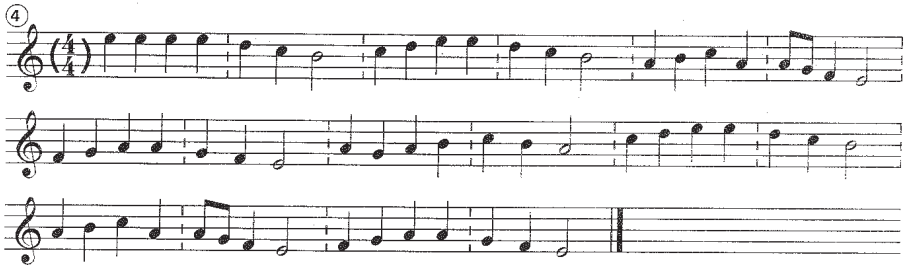


②

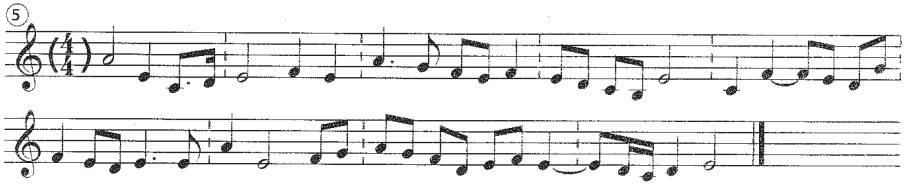


③ Frigio

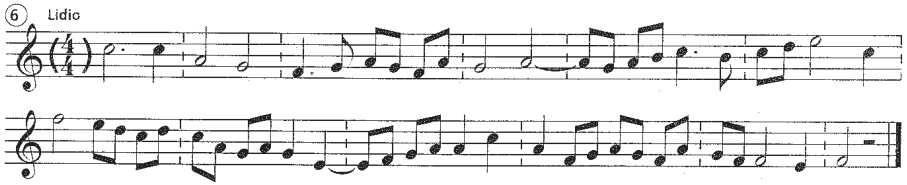
④



⑤

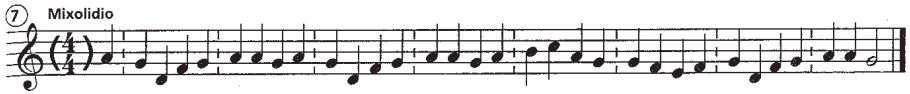


⑥ Lidio

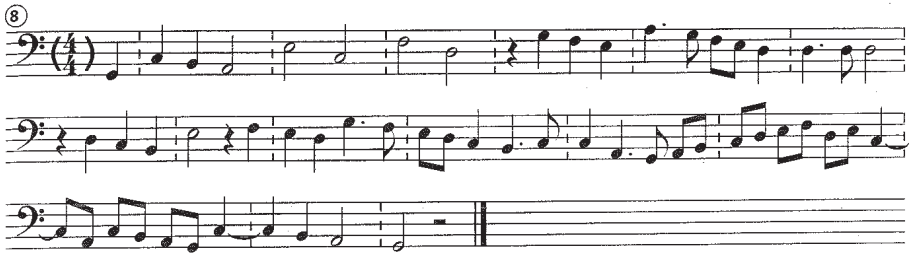


Melodía 52

⑦ Mixolidio



⑧



MODOS MAYORES Y MENORES

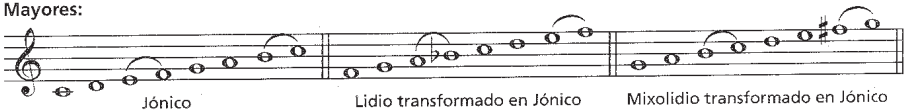
Recordemos que un Modo es mayor cuando la 3a con respecto a la Tónica es una 3a mayor, y es Menor cuando esa 3a es menor.

Analizando los 6 Modos diatónicos encontramos tres Modos Mayores y tres Modos Menores:

MAYORES	MENORES
Jónico	Dórico
Lidio	Frigio
Mixolidio	Eólico

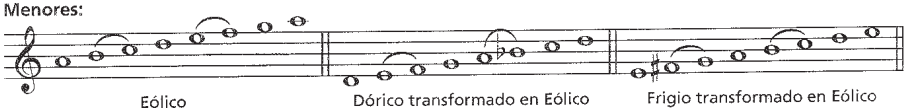
En un proceso que comenzó a fines de la Edad Media y coincidió con el desarrollo de la Armonía se fueron perdiendo las características interválicas de cada Modo. Por diferentes razones –melódicas y armónicas– los ejecutantes comenzaron a utilizar alteraciones "fictas" (sonidos no anotados, pero de uso común en la interpretación) que terminaron por unificar los tres Modos Mayores con el Modo Jónico y los tres Menores con el Eólico:

Mayores:



Jónico — Lidio transformado en Jónico — Mixolidio transformado en Jónico

Menores:

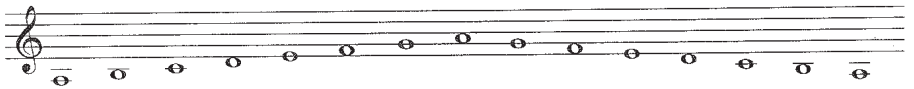


Eólico — Dórico transformado en Eólico — Frigio transformado en Eólico

De esta manera, quedaron en uso sólo dos Modos: el Jónico o Modo Mayor y el Eólico (que con algunas alteraciones constituye la base del Modo Menor), aunque, como se ha dicho, sobreviven rasgos modales en la música folklórica y popular de muchos países, incluido el nuestro.

EL MODO EOLICO O "ESCALA MENOR ANTIGUA"

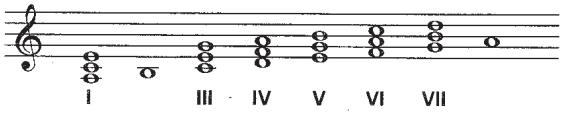
EJERCICIO M.66 - Cante varias veces la escala de La menor, ascendente y descendente, según el Modo Eólico.



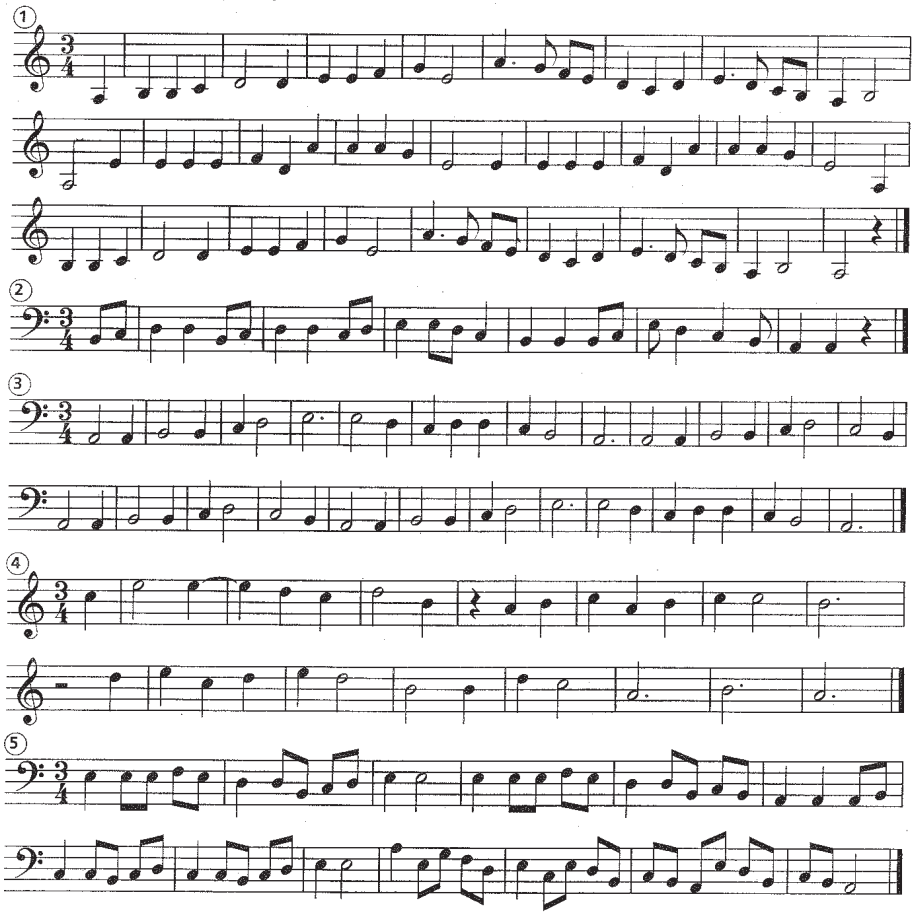
Melodía 53

En algunos conservatorios suele llamarse a esta escala "Escala Menor Antigua".

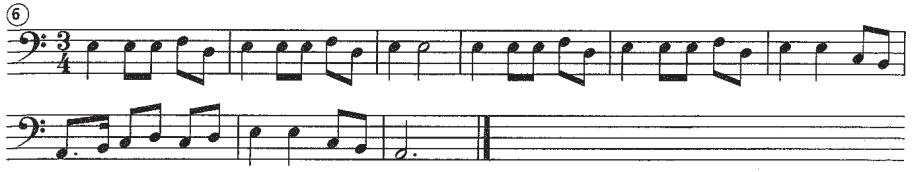
En el Modo Eólico el acorde que se puede formar sobre la Tónica (I) es un acorde menor. Lo mismo sobre la Dominante (V) y sobre el IV grado. Es decir que las tres funciones básicas, Tónica, Dominante y Subdominante están representadas por acordes menores. Además aparecen acordes mayores sobre el III, VI y VII grados de la escala.



EJERCICIO M.67 - Cante las siguientes melodías, basadas en el Modo Eólico, cantando previamente la escala. Trate de armonizarlas usando los tres acordes menores I, IV y V. Si conoce alguna de las canciones, notará discrepancias entre su armonización y la que usted ha escuchado, ya que muchas melodías eólicas suelen armonizarse con acordes que implican sonidos alterados.



Melodía 54



ESCALA MENOR "ARMONICA"

Si comparamos la escala Eólica con la escala Mayor, observamos que esta última llega a la Tónica superior mediante un Semitono. Por su proximidad con la Tónica el sonido de este 7° grado de la escala (llamado "sensible") produce una sensación de tensión que hace necesario caer hacia la Tónica para lograr reposo.

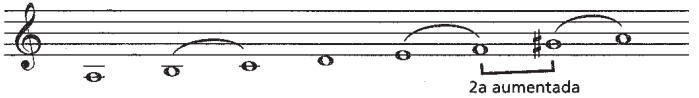
Cante la escala de Do Mayor y deténgase en el Si.

En la escala Eólica, en cambio, se llega a la Tónica superior mediante un Tono, lo cual produce mucha menos tensión.

Cante la escala Eólica de La y deténgase en el Sol.

Esta diferencia de tensiones se hizo patente en los comienzos del desarrollo de la armonía a fines de la Edad Media, época en la que se empezó a "sensibilizar" melódicamente el 7° sonido de todas las escalas que no tienen sensible.

La sensible, por otra parte, es siempre la 3a del acorde Dominante. Si se sensibiliza la escala Eólica, la sensible (el Sol#), que cae melódicamente por Semitono hacia la Tónica La, hace mayor el acorde Dominante (Mi). A esto se debe que en algunos conservatorios se plantee la existencia de una escala llamada "Menor Armónica", en la que, por necesidad de sensibilizar el acorde Dominante, aparece la nota Sol#, la cual produce una 2a aumentada entre el 6° y el 7° grados de la escala:

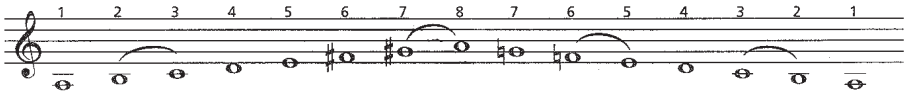


Sin embargo, esta es una escala puramente teórica, ya que en cualquier melodía en Modo Menor, además del Sol# del acorde Dominante, aparece la nota Sol en otras situaciones armónicas diferentes.

ESCALA MENOR "MELODICA"

La Escala Menor que realmente se usa, da cuenta de la opción entre el Sol y el Sol#, dependiendo de la armonía, e incorpora el Fa# como nota de paso cuando está sonando el acorde Dominante. Es decir, que la escala tiene una parte diatónica (desde la Tónica hasta el 5° grado) y una parte cromática, desde el 5° grado hasta la Tónica superior:

Como esta escala parece difícil de cantar, suele anotarse agrupando las notas alteradas en la parte "ascendente", es decir, colocando el Fa# como nota de paso entre el Mi y el Sol# (suponiendo que está sonando el acorde Dominante) y respetando el Modo Eólico en la parte "descendente":



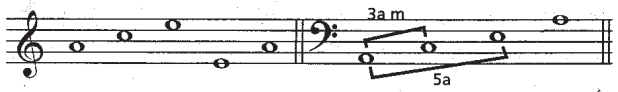
En los conservatorios esta escala se llama "Escala Menor Melódica", aunque la denominación suele traer confusiones, ya que hace suponer que las melodías siempre tienen alteraciones cuando "ascienden" y no las tienen cuando "descienden". Esto no es cierto: el uso (o no) de las notas alteradas depende exclusivamente de la armonía.

Melodía 55

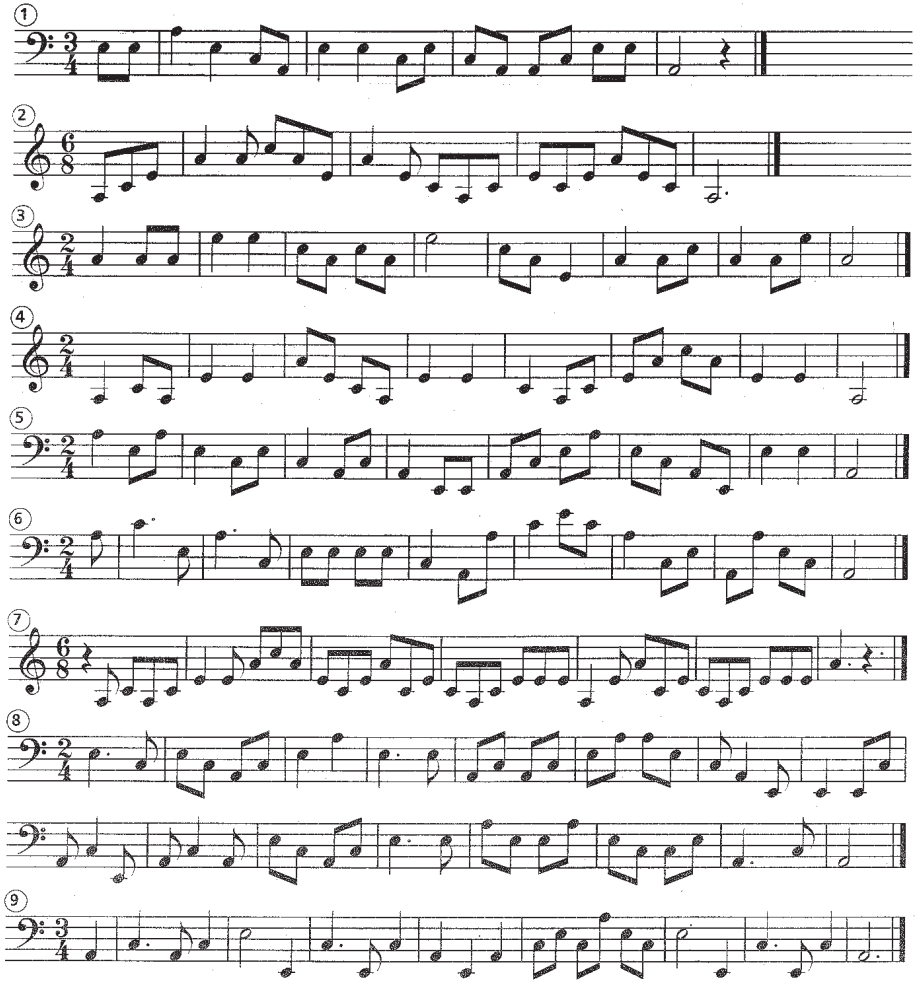
Trabajaremos ahora sobre la Escala Menor de la misma manera en que se trabajó sobre la Escala Mayor, es decir, ubicando auditivamente la función de cada sonido en relación con la Tónica.

En primer lugar, ubicaremos los sonidos pilares del Modo: La Tónica, el 3er grado (que define el Modo menor) y la Dominante, es decir, el arpegio de La Menor.

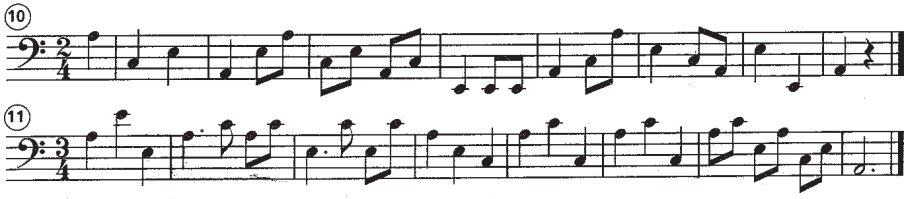
Cante:



EJERCICIO M.68 - Cante las siguientes melodías, construidas con las notas pilares de la escala de La Menor.

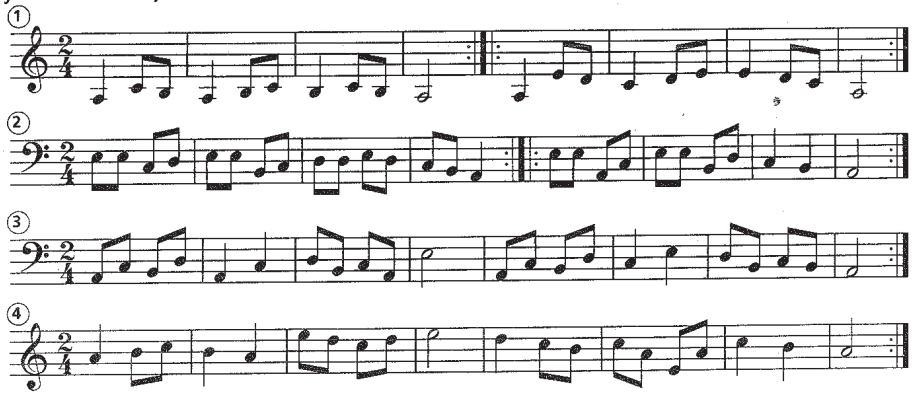


Melodía 56

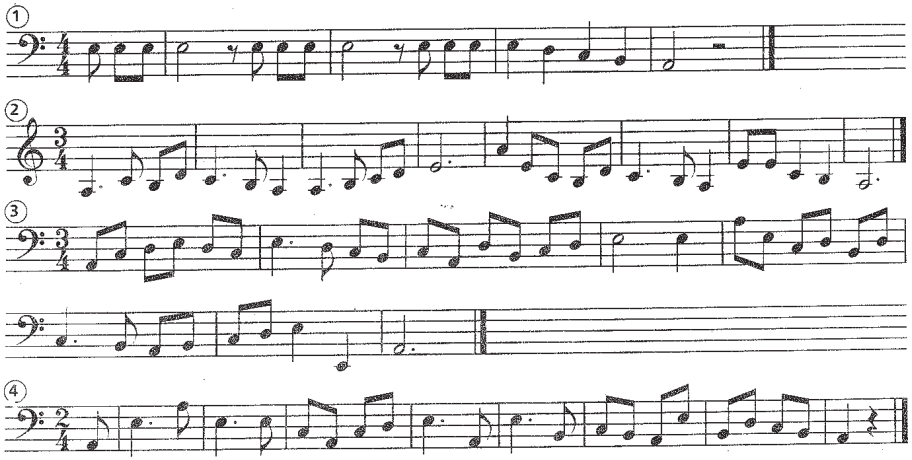


A continuación agregaremos los sonidos Si y Re, que completan la parte diatónica de la escala.

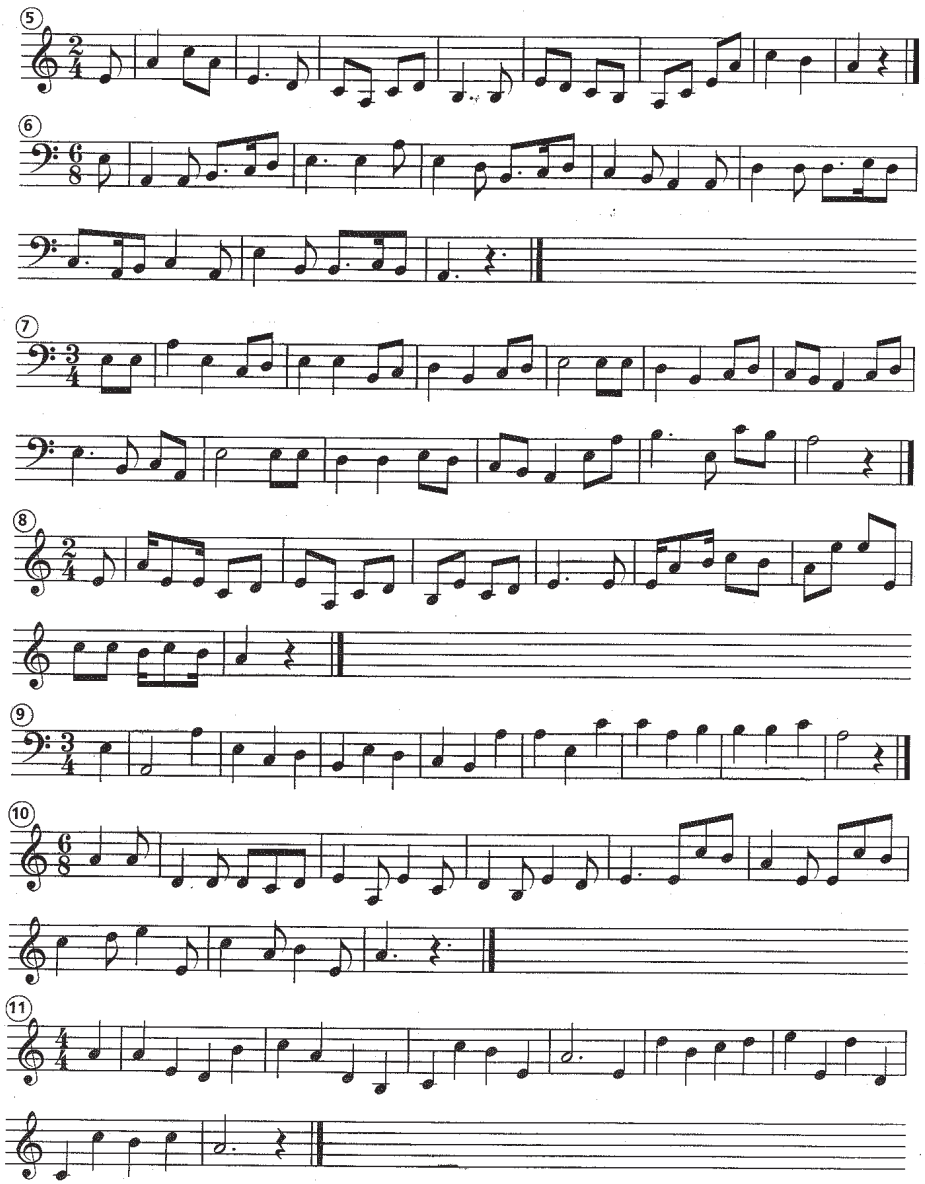
EJERCICIO M.69 - Lea varias veces cada uno de los siguientes trozos. Imagine la armonía correspondiente (con I y V será suficiente).



EJERCICIO M.70 - Lea las siguientes melodías. Defina las células. Imagínese la armonía, anótela y verifíquela. Escuche la relación entre las células rítmico-melódicas y la base armónica.

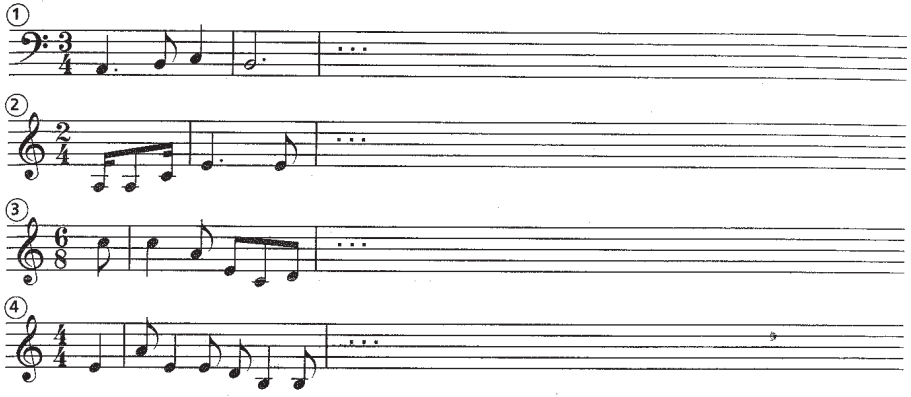


Melodía 57



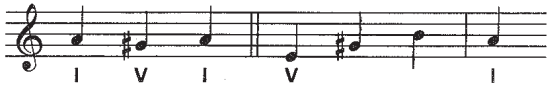
Melodía 58

EJERCICIO M.71 - Complete las siguientes melodías, usando la parte diatónica de la escala menor: La - Si - Do - Re - Mi.

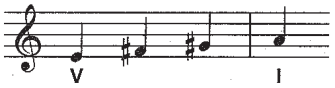


Trabajaremos ahora sobre la parte cromática de la escala. Las alteraciones deben anotarse cada vez que se necesitan.

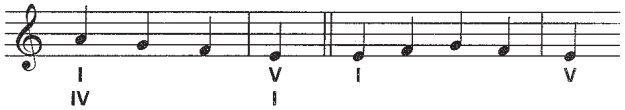
Recuérdese que el Sol# aparece cuando suena el acorde Dominante:



y que el Fa# es una nota de paso cuando suena el Dominante:

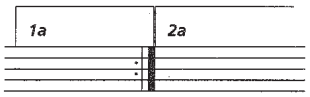


En cambio, el 6° y 7° grados naturales sugieren otras funciones armónicas:



NOTA

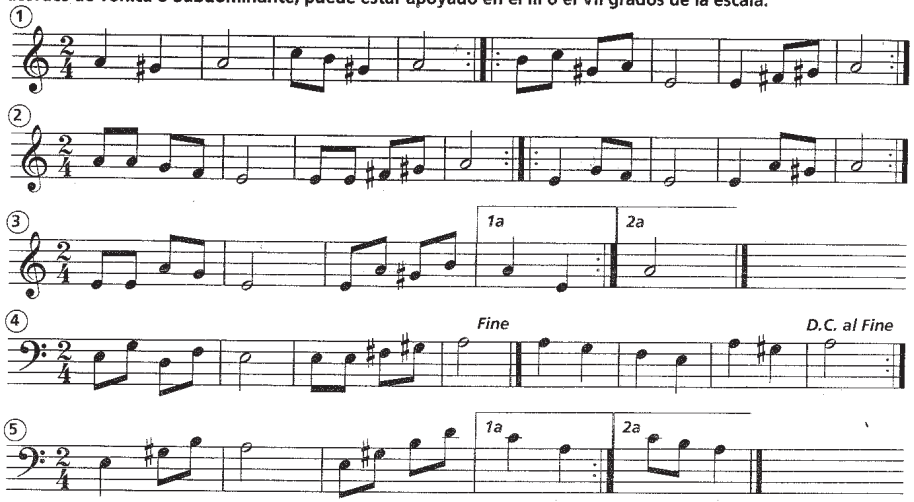
Cuando se usa la barra de repetición, puede suceder que el final de la frase deba ser diferente al ser ejecutado por segunda vez. En este caso se usan los siguientes signos:



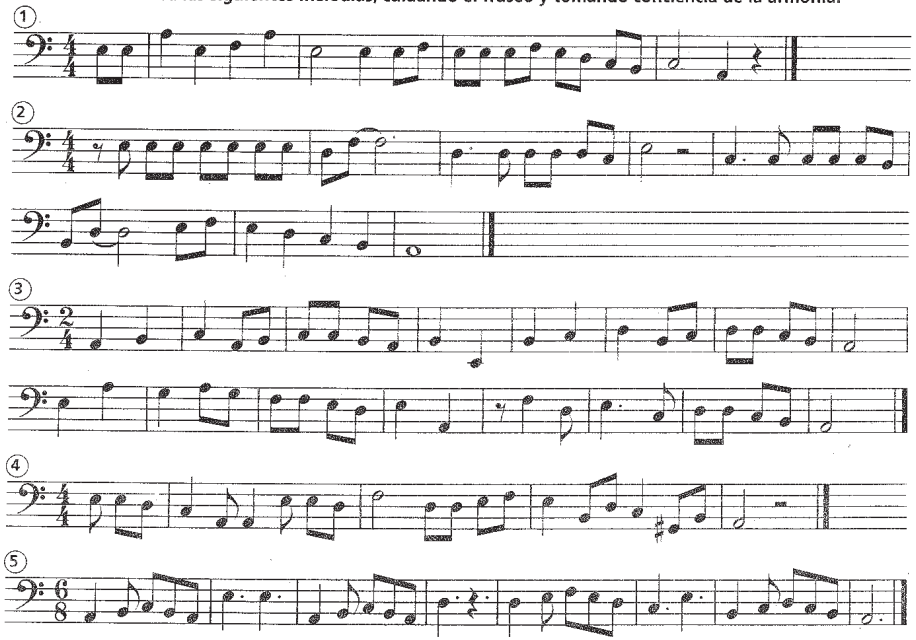
que indican que la primera vez debe completarse la frase con el trozo señalado por la primera casilla (o sea, lo marcado con [1a]) y al repetirse la frase, este trozo debe saltearse, completándola con la segunda casilla ([2a]). La indicación *"D.C. al fine"* (da capo al fine) indica que se debe repetir todo desde el principio hasta encontrar la indicación *"Fine"*.

Melodía 59

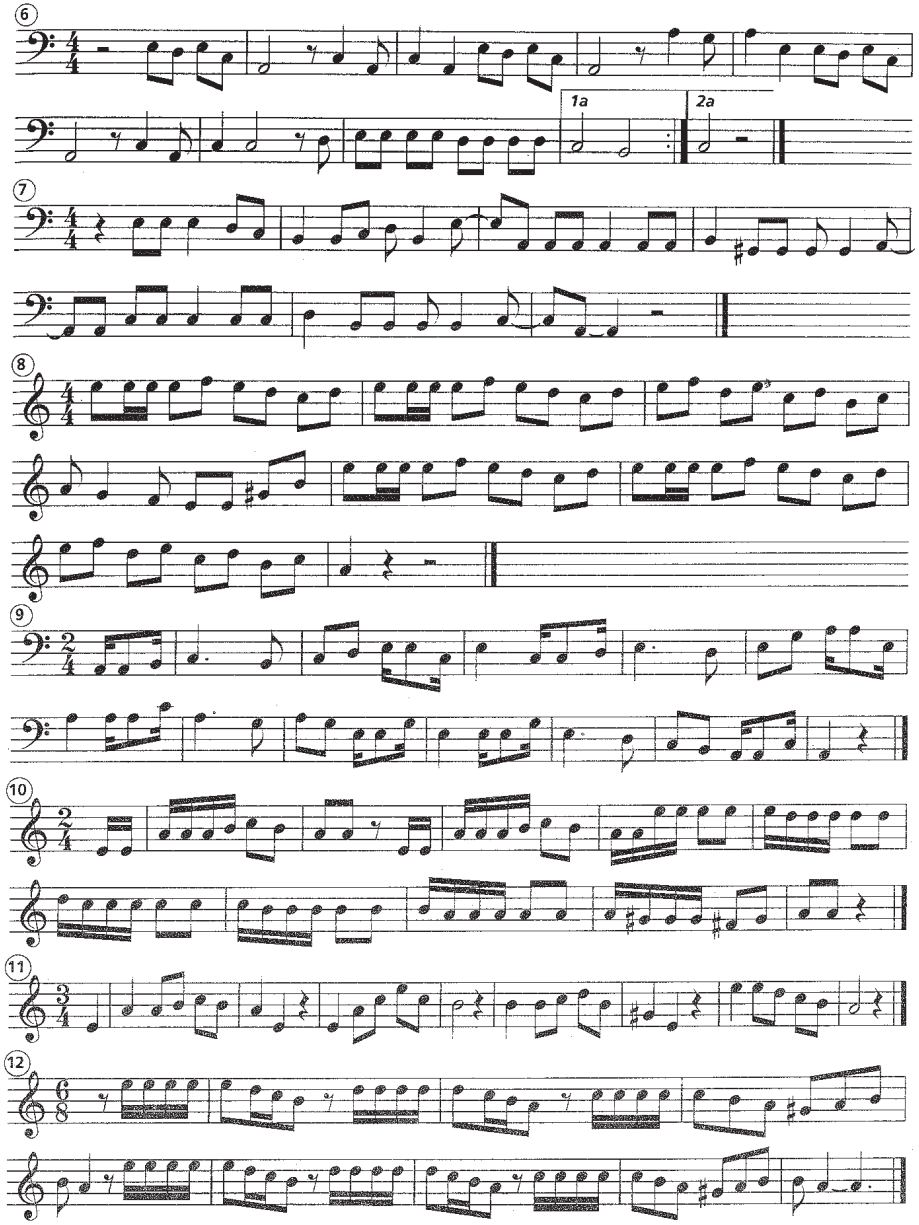
EJERCICIO M.72 - Lea varias veces cada uno de los siguientes trozos. Cuide muy especialmente la afinación de las dos variantes del 6° y 7° grados de la escala. Observe que el Sol, además de ser una nota de paso sobre los acordes de Tónica o Subdominante, puede estar apoyado en el III o el VII grados de la escala.



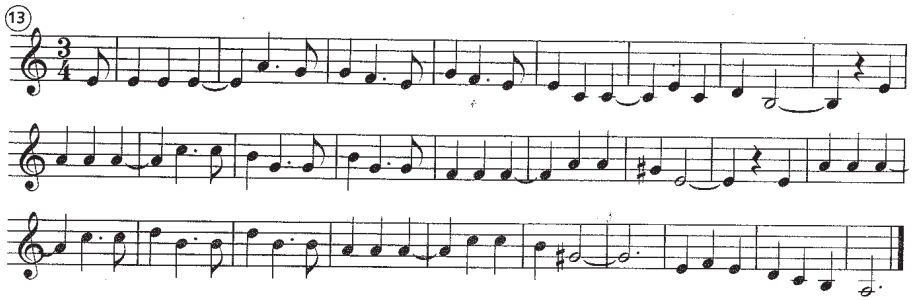
EJERCICIO M.73 - Lea las siguientes melodías, cuidando el fraseo y tomando conciencia de la armonía.



Melodía 60



Melodía 61

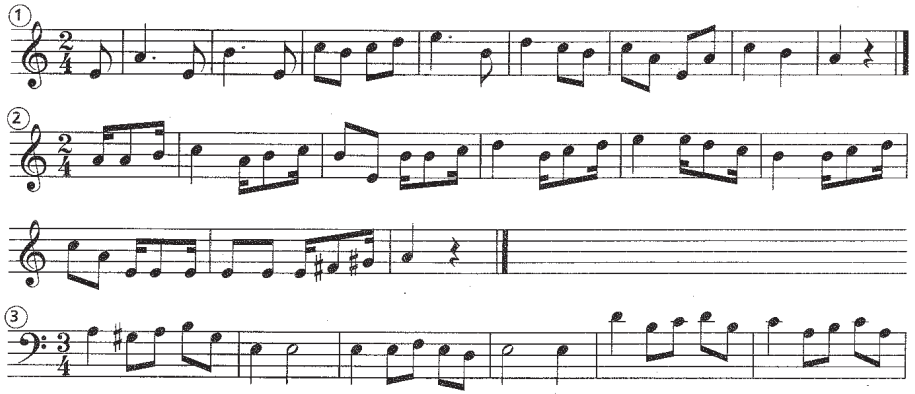


EJERCICIO M.74 - Escriba, con notas, ritmo y base armónica, las siguientes canciones:

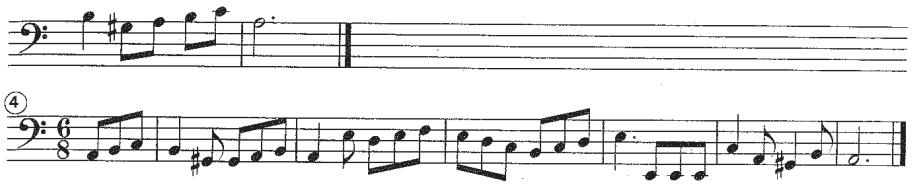
Luna tucumana (Zamba)
Guitarra trasnochada (Zamba)
Zamba de Vargas
Angélica (Zamba)
Vidala para mi sombra
Agitando pañuelos (Zamba)
Tres hojitas, madre
A la mar fui por naranjas
Ya se murió el burro
La Cumparsita (Tango)
Vidalita
Dos palomitas
Bella, ciao
Era nato poveretto
Funeral de un labrador (Chico Buarque)
Katiushka (Catalina)

Luego, cante las canciones diciendo el nombre de las notas, sin leer, e imaginando al mismo tiempo la armonía, hasta que salgan "de corrido".

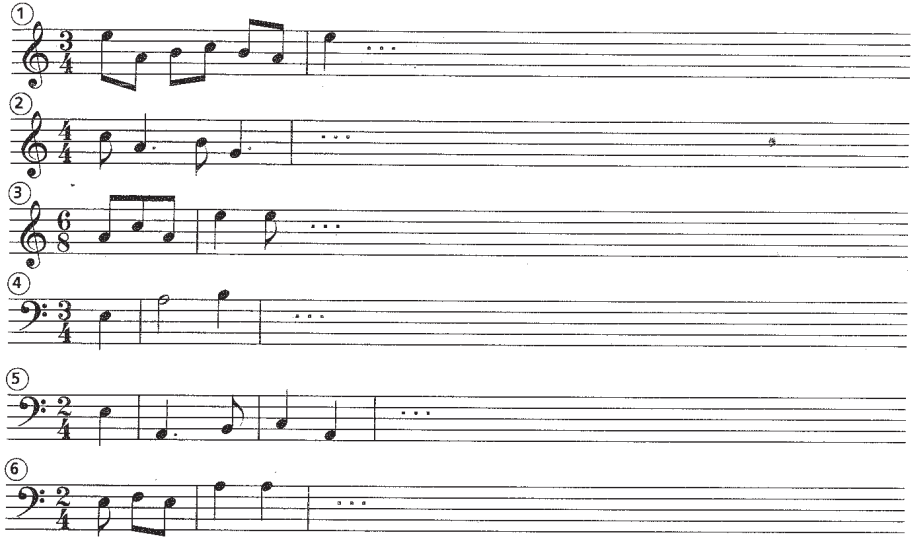
EJERCICIO M.75 - Pida que le dicten (o le graben) las siguientes melodías. Escríbalas con notas, ritmo y esquema armónico.



Melodía 62



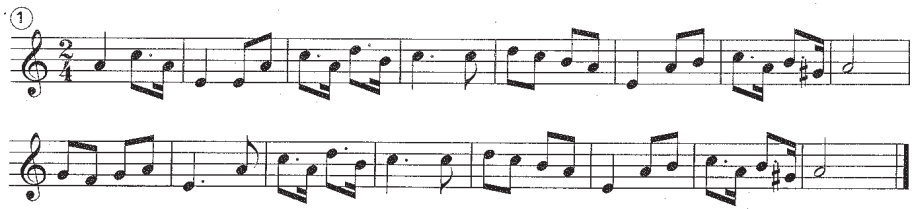
EJERCICIO M.76 - Complete las siguientes melodías:



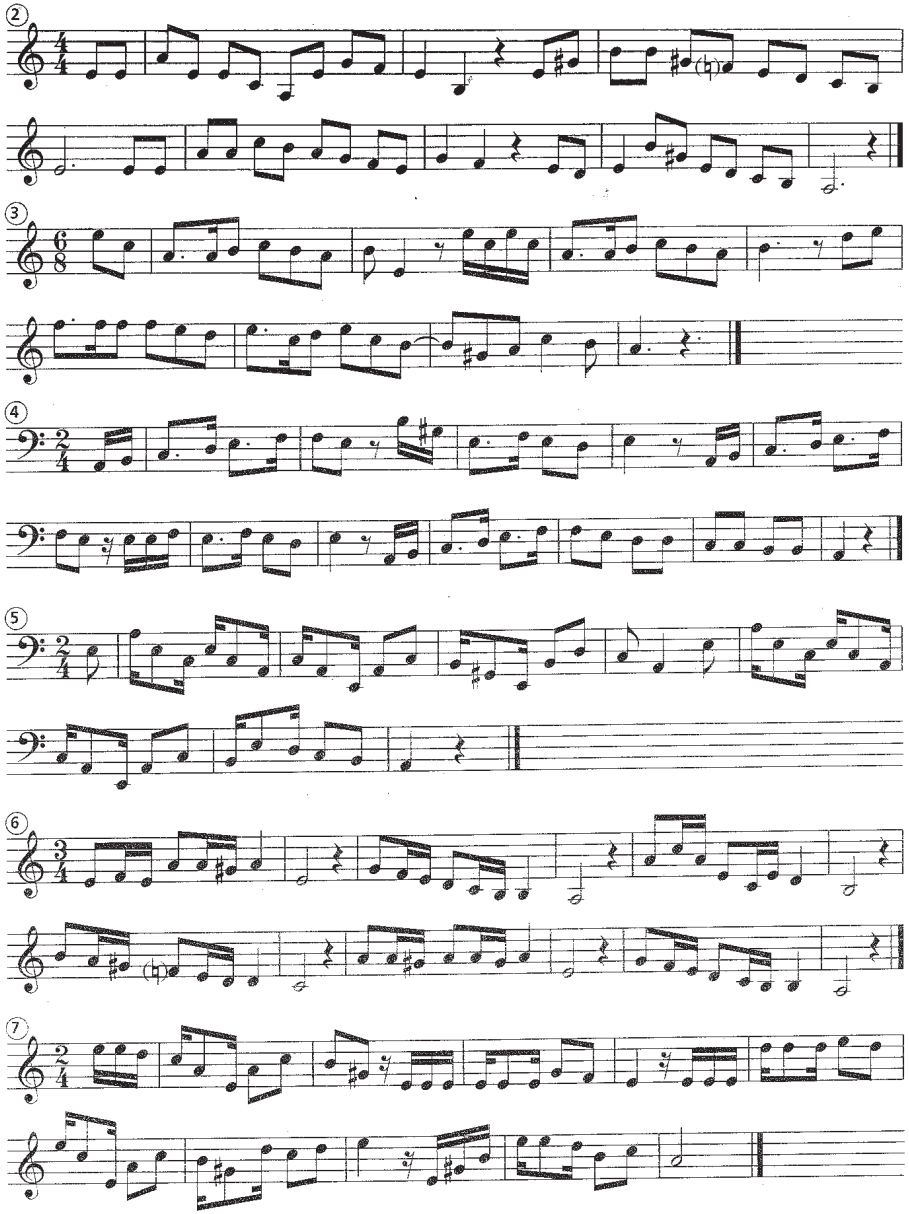
EJERCICIO M.77 - Invente y escriba melodías armonizadas en Modo Menor.

NOTA
Al incluir la Escala Menor una parte cromática, este "cromatismo" suele propagarse al resto de la escala. Por ello, es habitual que las melodías en Modo Menor usen otros sonidos alterados como bordaduras o notas de paso cromáticas.

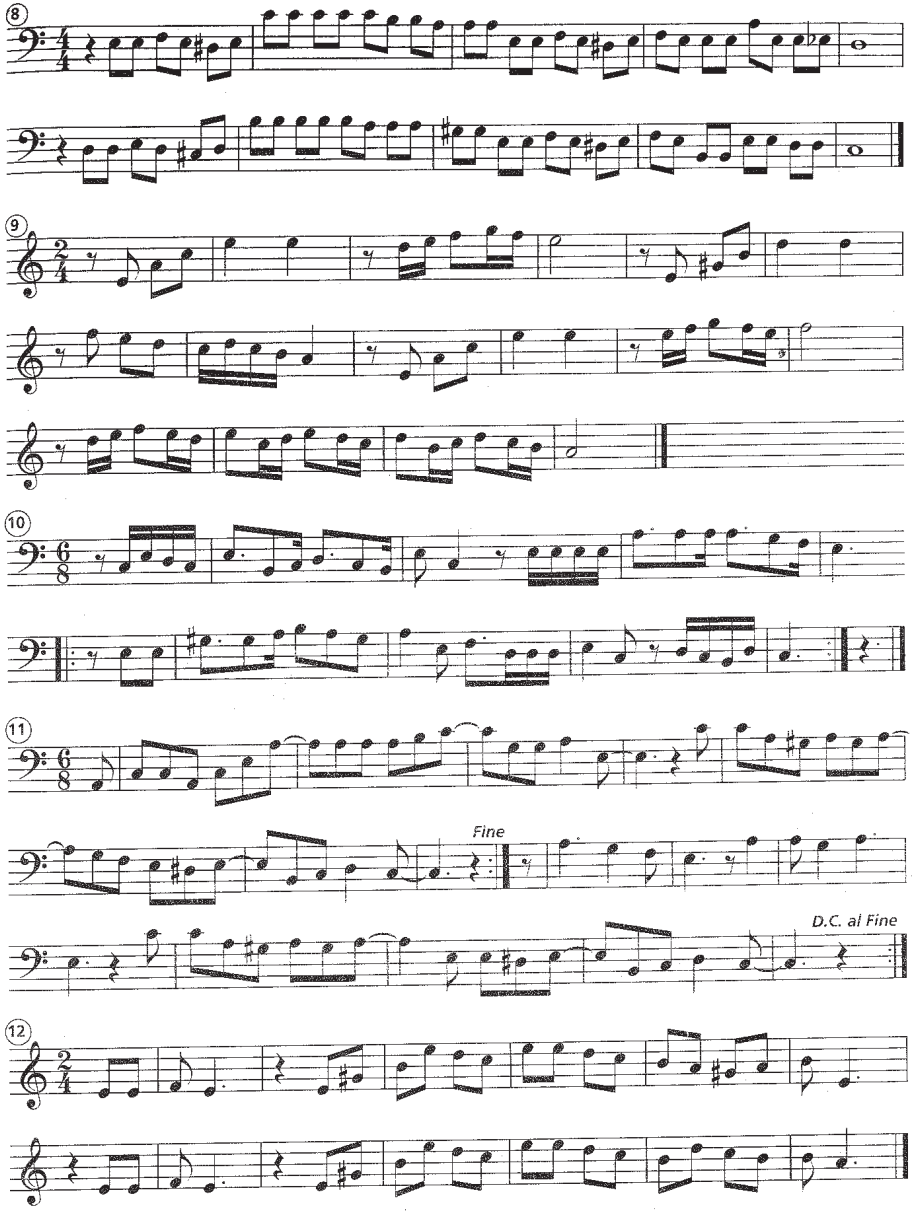
EJERCICIO M.78 - Lea las siguientes melodías, imaginando (y luego, verificando) la armonía.



Melodía 63



Melodía 64



Melodía 65

NOTA

Ahora que usted conoce los Modos Mayor y Menor, es imprescindible que los reconozca auditivamente sin ninguna duda. Para ello, cada vez que oiga o imagine una melodía, busque la Tónica y luego el arpegio formado por los sonidos pilares de la Escala. Observe si ese arpegio es mayor o menor. Repita este ejercicio cuantas veces sea necesario hasta que reconozca directamente el Modo sin recurrir a ninguna prueba.

Igualmente esté atento a la aparición de rasgos melódicos o armónicos propios de los otros Modos que ha estudiado: Dórico, Frigio, Lidio y Mixolidio.

ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR LOS TEMAS "13" DE "RITMO", "INTERVALOS" Y "ARMONIA".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON LOS TEMAS "14" DE "RITMO", "INTERVALOS" Y "ARMONIA".

Tema 14

LECTURA Y ESCRITURA EN OTRAS TONALIDADES

Hasta ahora no nos hemos preocupado por fijar la altura exacta de los sonidos que leíamos: en cada ejercicio de lectura, bastaba con tomar una Tónica a la que llamábamos Do o La, de altura cómoda para la voz y organizar la escala a partir de ella. Esta manera de trabajar es válida siempre que no se cante con acompañamiento de instrumentos –o se escriba para un instrumento– ya que los sonidos que produce el instrumento tienen una altura fija y es necesario proporcionar al instrumentista la nota exacta que debe ejecutar.

Como es fácil imaginar, si se cuenta sólo con una tonalidad Mayor y una Menor, es probable que los sonidos de la melodía a ejecutar escapen del registro de la voz o del instrumento. Ante la necesidad de fijar otras alturas reales para la Tónica, será imprescindible manejar los elementos que permitan escribir cualquier melodía a la altura conveniente, adaptando su altura al registro vocal o instrumental.

Recuerde que lo único que diferencia un Modo de otro es la estructura de intervalos entre los sonidos que lo forman:

Modo Mayor:

Modo Menor ("Melódico"):

Por lo tanto, si se utilizan las alteraciones necesarias, se puede organizar una escala a partir de cualquier nota, mientras se respete el Modo.

Ejemplos:

- Escala de Fa según el Modo Mayor (escala de Fa Mayor):

Fa Sol La Si♭ Do Re Mi Fa

¿Por qué usar Sib y no La#? La escala necesita 7 notas de nombre diferente. Como ya utilizamos el La natural necesitamos una nota de nombre Si; y para respetar la estructura del Modo, que allí requiere un Semitono, el Si debe ser bemol.

- Escala de Do, según el Modo Menor "Melódico" (escala de Do Menor):

Do Re Mi♭ Fa Sol La Si Do Si♭ La♭ Sol Fa Mi♭ Re Do

EJERCICIO M.79 - Escriba escalas mayores a partir de: Sol, Sib, La, Re, Mib, Si, Fa#. Tóquelas en su instrumento y cántelas tomando del instrumento el sonido inicial. Decida cuál escala es más cómoda para su voz.

EJERCICIO M.80 - Escriba escalas menores "melódicas" a partir de Mi, Re, Sol, Fa#, Si. Cántelas a la altura real. Tóquelas en su instrumento. Decida cuál es más cómoda para su voz.

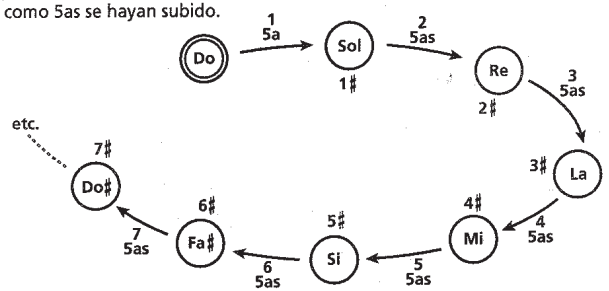
Existen reglas que permiten conocer de antemano las alteraciones necesarias para cada escala, ahorrando el trabajo de copiar el Modo intervalo por intervalo. Estas reglas no son "mágicas": responden a la estructura de los Modos dentro del sistema tonal, el sistema que regula nuestra música y que se fue constituyendo a lo largo de la historia como pauta para seleccionar los sonidos musicales. (Pueden consultarse libros de Acústica y de Historia de la Música al respecto del proceso histórico de constitución del sistema tonal.)

REGLA 1

La única escala mayor que no necesita alteraciones es la escala de Do Mayor.

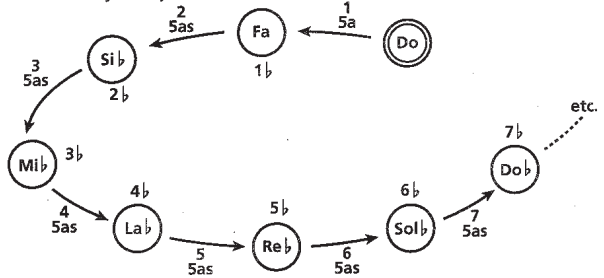
REGLA 2

Subiendo por 5as justas a partir de Do se encuentran las Tónicas de las escalas mayores que necesitan sostenidos: tantos sostenidos como 5as se hayan subido.



REGLA 3

Bajando por 5as justas a partir de Do se encuentran las Tónicas de las escalas mayores que necesitan bemoles: tantos bemoles como 5as se hayan bajado.



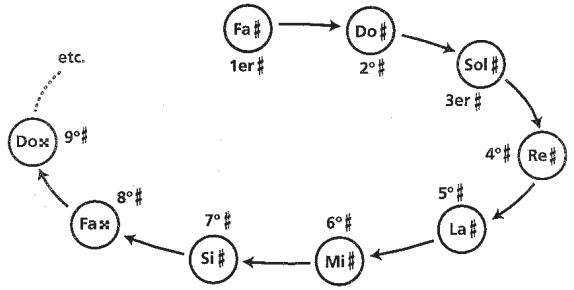
EJERCICIO M.81 - Verifique las Reglas 2 y 3 eligiendo al azar algunas Tónicas y construyendo las respectivas escalas según el Modo Mayor.

ORDEN EN QUE APARECEN LOS SOSTENIDOS Y BEMOLES

Siguiendo las reglas 2 y 3 sabemos cuántos sostenidos o bemoles necesita cada escala. Ahora necesitamos saber cuáles.

REGLA 4

El sostenido que corresponde a la escala mayor con 1# (Sol Mayor) es el Fa#. De ahí en adelante, para las otras escalas, los sostenidos aparecen según un orden de 5as ascendentes:



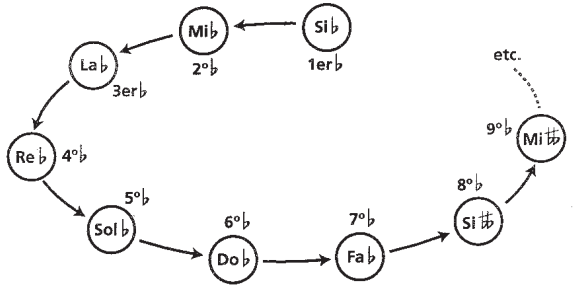
Melodía 68

EJERCICIO M.82 - Verifique la Regla 4 eligiendo al azar Tónicas de escalas que necesitan sostenidos y construyendo las escalas según el Modo Mayor.

EJERCICIO M.83 - Aprenda de memoria el orden en que aparecen los sostenidos.

REGLA 5

El bemol que corresponde a la escala mayor con 1 bemol (Fa Mayor) es el Sib. De ahí en adelante, para las otras escalas, los bemoles aparecen según un orden de 5as descendentes:

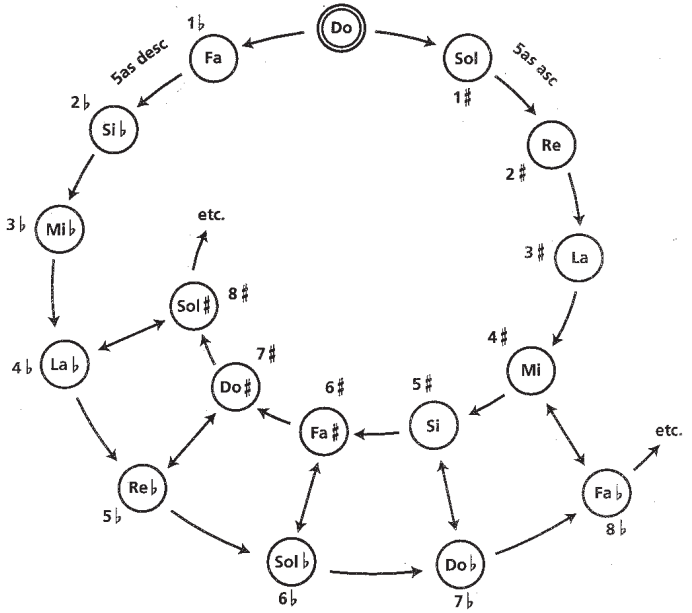


EJERCICIO M.84 - Verifique la Regla 5 eligiendo al azar Tónicas de escalas que necesitan bemoles y construyendo las escalas según el Modo Mayor.

EJERCICIO M.85 - Aprenda de memoria el orden en que aparecen los bemoles.

ESCALAS ENARMONICAS

Dibujaremos los gráficos correspondientes a las Reglas 2 y 3 a partir del mismo Do central:



Melodía 69

Se puede observar que existen Tónicas "enarmónicas" (el mismo sonido con diferente nombre). Esto sucede siempre que se considere que, por ejemplo, Si# y Do es el mismo sonido. Esta consideración, que es evidente en algunos instrumentos, constituye una de las bases de nuestro sistema tonal.

Ejemplo:

Solb, enarmónico de Fa#;		Reb, enarmónico de Do#, etc.	
(6b)	(6#)	(5b)	(7#)

Las escalas construidas a partir de estas Tónicas son también enarmónicas. En estos casos se suele elegir la forma de escribirlas que resulte más cómoda para la lectura o la técnica del instrumento.

EJERCICIO M.86 - Escriba las notas de las escalas Mayores del Solb y Fa# y de Reb y Do# y compruebe que son escalas enarmónicas. Tóquelas en su instrumento.

REGLAS PRACTICAS "AYUDA-MEMORIA"

Existen dos reglas prácticas que ayudan a recordar los bemoles o sostenidos que necesita una escala o, inversamente, a qué escala corresponde una determinada serie de bemoles o sostenidos. Para utilizar estas reglas es imprescindible saber de memoria el orden de los sostenidos y los bemoles.

REGLA A (PARA ESCALAS CON SOSTENIDOS)

La Tónica de una escala mayor con sostenidos se encuentra un Semitono más arriba que el último sostenido de la serie que le corresponde, el cual pasa a ser la "sensible".

Por lo tanto, dada una Tónica, basta recitar el orden de los sostenidos hasta llegar a la "sensible", es decir al sostenido que está un Semitono más abajo que la Tónica.

Ejemplos:

Tónica La: Fa#, Do#, Sol# (Sol# sensible de La: Sol#-La=Semitono). La escala de La necesita 3#.

Tónica Si: Fa#, Do#, Sol#, Re#, La# (La# sensible de Si: La#-Si=Semitono). La escala de Si necesita 5#.

De manera inversa, dada una cierta cantidad de sostenidos, se encuentra la Tónica subiendo un Semitono a partir del último sostenido.

Ejemplo: 4 sostenidos: Fa#, Do#, Sol#, Re# (Re#-Mi=Semitono: Re# sensible de Mi). La Tónica es Mi.

REGLA B (PARA ESCALAS CON BEMOLES)

La escala mayor que tiene un solo bemol (Sib) es Fa Mayor. A partir de dos bemoles, la Tónica de una escala Mayor con bemoles es el penúltimo bemol de la serie que le corresponde.

Por lo tanto, dada una Tónica, basta recitar el orden de los bemoles diciendo uno más que el que corresponde a la Tónica, para encontrar la cantidad de bemoles necesaria.

Ejemplos:

Tónica Mib: Sib, Mib, Lab: 3 bemoles.

Tónica Dob: Sib, Mib, Lab, Reb, Solb, Dob, Fab: 7 bemoles.

De manera inversa, dada una cierta cantidad de bemoles, se encuentra la Tónica observando el penúltimo bemol.

Ejemplo: 4 bemoles: Sib, Mib, Lab, Reb: Tónica Lab.

De las reglas citadas se desprende que, salvo Fa Mayor, todas las escalas que necesitan bemoles tienen la Tónica alterada con bemol. Una Tónica natural (salvo Fa y Do) corresponde siempre a una escala con sostenidos.

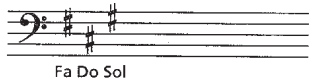
EJERCICIO M.87 - Verifique las Reglas "ayuda-memoria" (y practique hasta manejarlas con fluidez) eligiendo Tónicas al azar y buscando las alteraciones; luego, elija alteraciones y busque las Tónicas correspondientes. Compare sus resultados con los gráficos de las reglas 2 y 3.

UBICACION DE LAS ALTERACIONES EN LA PARTITURA

Las alteraciones que corresponden a la Tonalidad (llamadas "alteraciones propias") se escriben al comienzo del pentagrama, al lado de la Clave, en las líneas o espacios que corresponden a las notas respectivas y afectan a todas las notas del mismo nombre del trozo escrito. El conjunto de esas alteraciones recibe el nombre de Armadura de Clave.

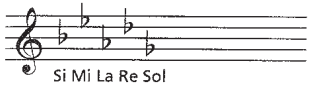
Ejemplos:

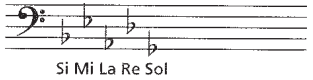
Tonalidad de La Mayor (3 sostenidos: Fa#, Do# y Sol#)



Al observar esa Armadura de Clave reconocemos automáticamente la Tonalidad de La Mayor, según la Regla 2 o la Regla "ayuda-memoria" A.

Tonalidad de Reb Mayor (5 bemoles: Sib, Mib, Lab, Reb y Solb)





Esta Armadura de Clave indica que el trozo está escrito en Reb Mayor, según la Regla 3 o la regla "ayuda-memoria" B.

EJERCICIO M.88 - Escriba las Armaduras de Clave correspondientes a las siguientes escalas: Sol Mayor, Mib Mayor, Fa# Mayor, Sib Mayor, Fa Mayor, Mi Mayor, Dob Mayor. Anote las escalas y verifique que responden al Modo.

ALTERACIONES PROPIAS CORRESPONDIENTES A LAS ESCALAS MENORES

Recuérdese que la tonalidad de Do Mayor tiene a la tonalidad de La Menor como "tonalidad relativa", o sea, formada por las mismas notas, salvo, por supuesto, las alteraciones accidentales necesarias.

Guardando la misma relación que existe entre Do y La: 3a menor descendente (en realidad, 6a mayor ascendente) se encuentra la relativa menor de cada tonalidad mayor.

Ejemplo: Relativa Menor de Fa Mayor: Re Menor (Fa-Re: 3a menor descendente).

Inversamente, para saber de qué tonalidad mayor es relativa una tonalidad menor, se debe ascender una 3a menor desde su Tónica.

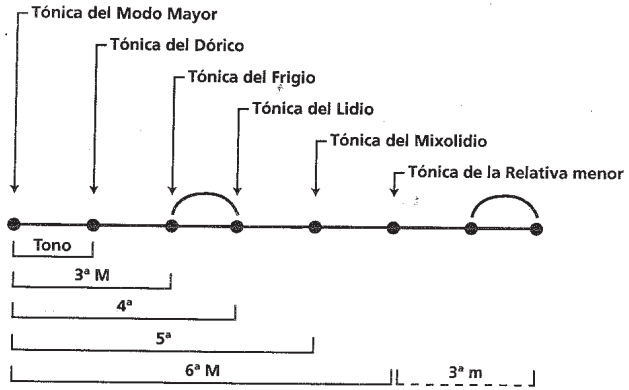
Ejemplo: Relativa Mayor de Mi Menor: Sol Mayor (Mi-Sol: 3a menor ascendente).

La Armadura de Clave de una tonalidad menor es la misma que de la tonalidad mayor relativa; por lo tanto, para encontrar la Armadura de Clave de una tonalidad menor, primero se busca la tonalidad mayor relativa y luego la Armadura de Clave que le corresponda.

EJERCICIO M.89 - Encuentre las Armaduras de Clave de las escalas de Mi Menor, Do# Menor, Re# Menor, Fa Menor, Sib Menor, Sol Menor. Anote las escalas y verifique que responden al Modo Eólico. Tome nota de las alteraciones accidentales que necesitará cada escala.

ARMADURA DE CLAVE DE LOS OTROS MODOS

La Armadura de Clave de cada tonalidad mayor permite anotar no sólo la relativa menor, sino también los demás Modos. Cuando estudiamos los Modos Dórico, Frigio, Lidio y Mixolidio los anotamos con notas "naturales", es decir, usamos la Armadura de Clave de Do Mayor (ninguna alteración), ubicando las respectivas Tónicas a un intervalo determinado con respecto a Do (el "dueño" de la Armadura).



Manteniendo estos intervalos entre las Tónicas, si se fija una Armadura de Clave se puede encontrar la Tónica de todos los Modos que le corresponden. Inversamente, manteniendo estos intervalos se puede encontrar la Armadura de Clave correspondiente a cualquier Modo.

Ejemplos:

- Armadura de Clave: un bemol. Tónica del Modo Mayor: Fa; Tónica del Dórico: Sol (un Tono de Fa); Tónica del Frigio: La (una 3a mayor de Fa); Tónica del Lidio: Sib (una 4a de Fa); Tónica del Mixolidio: Do (una 5a de Fa); relativa Menor: Re (una 6a mayor ascendente o 3a menor descendente de Fa). Compruébelo construyendo las escalas Modales respectivas y practique con otras Armaduras de Clave.

- Modo Dórico en La: Se baja un Tono y se encuentra al "dueño" de la Armadura de Clave: Sol (Fa# en la clave). La escala Dórica de La tiene, entonces, un sostenido en la clave. Verifíquelo y practique con otros Modos.

NOTA

El Modo define siempre un contexto sonoro e indica cuáles sonidos se pueden usar y cuáles quedan afuera. Por ello, recuerde que en cada tonalidad sólo "existen" los sonidos determinados por la escala. Todos los demás, incluidos los sonidos "naturales" (becuadros con respecto a las alteraciones propias) se consideran "alteraciones".
Ejemplo: en La mayor, existen los sonidos:
La - Si - Do# - Re - Mi - Fa# - Sol# - La
y el Do, Fa y Sol becuadros son sonidos alterados.
Por lo tanto, al leer en una tonalidad, es imprescindible tener en cuenta las alteraciones propias, aunque no se las nombre cuando se canta con nombre de notas.

En los próximos capítulos se ejercitará la lectura y escritura en todas las tonalidades buscando agilizar el mismo proceso que se usó para la lectura en Do Mayor y La menor: fijación de la escala, de los pilares de la tonalidad y de la base armónica, y relación de los sonidos de la melodía con la armonía.

Es importante que trate de leer cada ejercicio en su altura real, aunque posiblemente encuentre melodías incómodas para su voz. Defina su registro vocal con la ayuda de un instrumento y decida para cada melodía, si se encuentra dentro o fuera de su registro. Cambie de octava algunos trozos, de ser necesario.

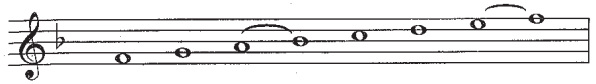
ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR LOS TEMAS "14" DE "RITMO", "INTERVALOS" Y "ARMONIA".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON LOS TEMAS "15" DE "RITMO", "INTERVALOS" Y "ARMONIA".

Tema 15

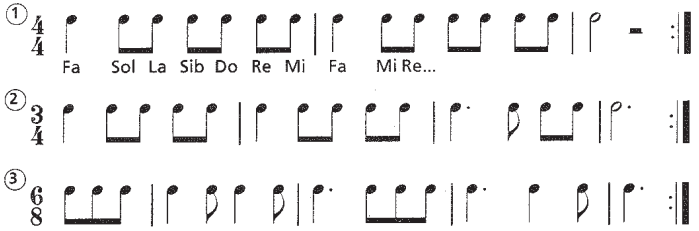
TONALIDADES DE FA MAYOR Y RE MENOR

La escala de Fa Mayor necesita un bemol en la Armadura de Clave:

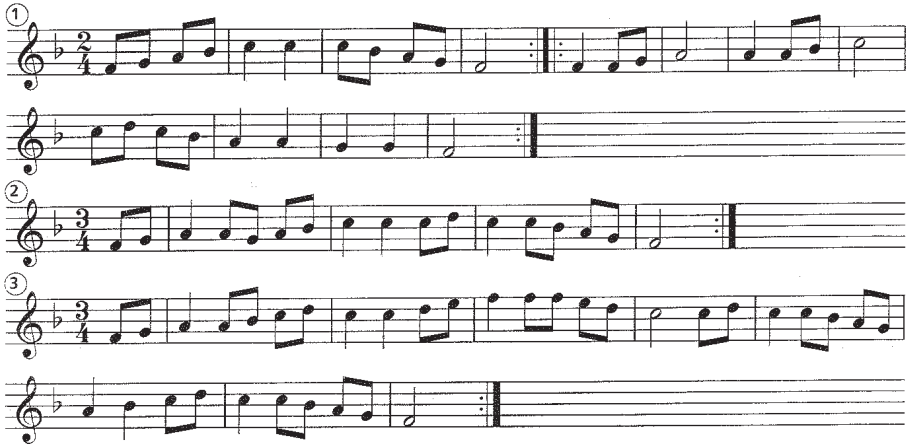


EJERCICIO M.90 - Cante varias veces la escala de Fa Mayor, ascendente y descendente, diciendo el nombre de las notas. Cuide la afinación, sobre todo al pasar por el Sib.

EJERCICIO M.91 - Cante la escala de Fa Mayor ascendente y descendente (una nota por cada figura) con los siguientes ritmos:

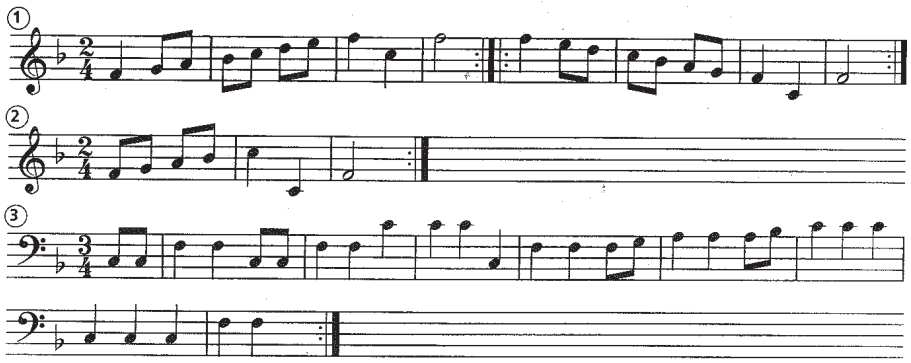


EJERCICIO M.92 - Lea las siguientes melodías:



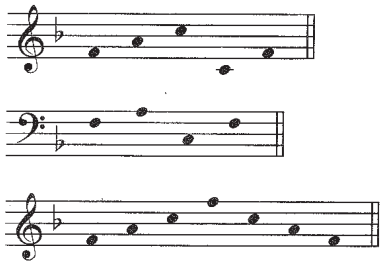
La Dominante de la tonalidad de Fa Mayor es Do.

EJERCICIO M.93 - Cante las siguientes melodías, tratando de oír el Fa como Tónica y el Do como Dominante:



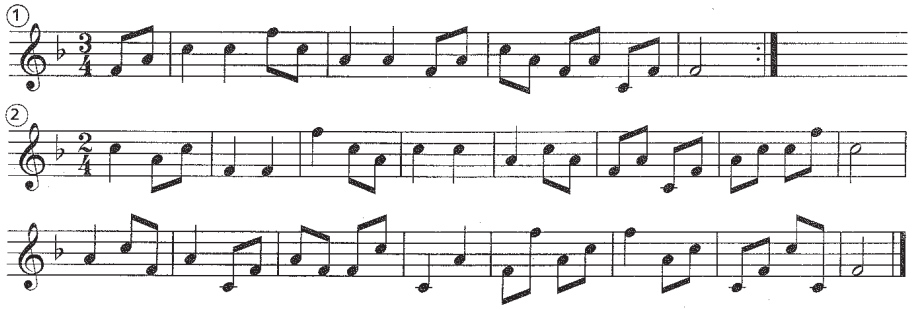
Ubicamos ahora los sonidos pilares de la tonalidad: 1°, 3° y 5° sonidos de la escala, que forman el arpegio de Tónica.

Cante:



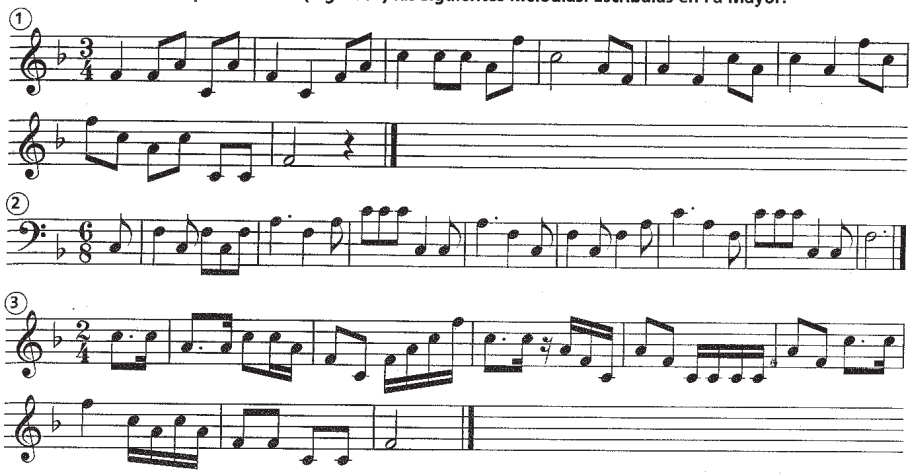
De ahora en adelante, antes de cantar cada serie de ejercicios (o cada ejercicio, si es necesario), cante la escala de Fa Mayor y/o el arpegio Fa - La - Do para ubicarse auditivamente en la tonalidad. Trate de oír el Fa como Tónica, el La como 3er grado y el Do como Dominante, aunque no diga el nombre de las notas.

EJERCICIO M.94 - Lea las siguientes melodías cuidando el fraseo:



Melodía 74

EJERCICIO M.95 - Pida que le canten (o graben) las siguientes melodías. Escríbalas en Fa Mayor:

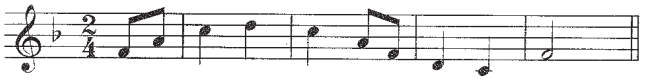


EJERCICIO M.96 - Escriba bagualas y toques de clarín en Fa Mayor. Luego, cántelas varias veces diciendo el nombre de las notas.

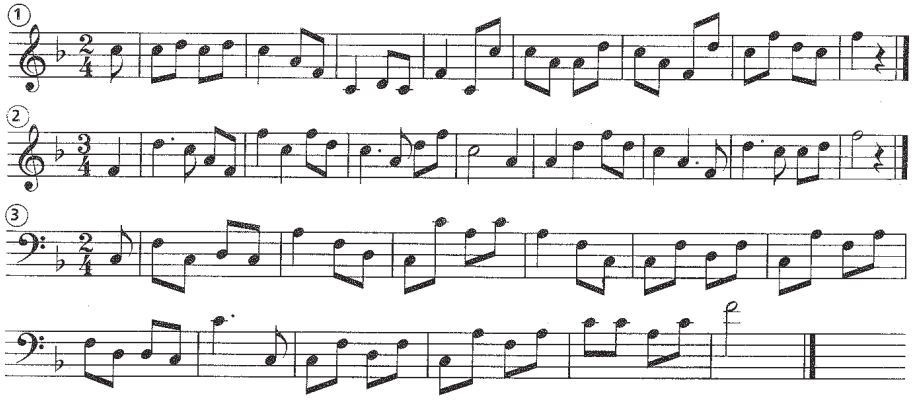
EJERCICIO M.97 - Invente y escriba melodías en Fa Mayor que usen sólo el arpegio básico.

Agregamos ahora el 6° sonido de la escala: Re, a nuestro repertorio de notas.

Cante:

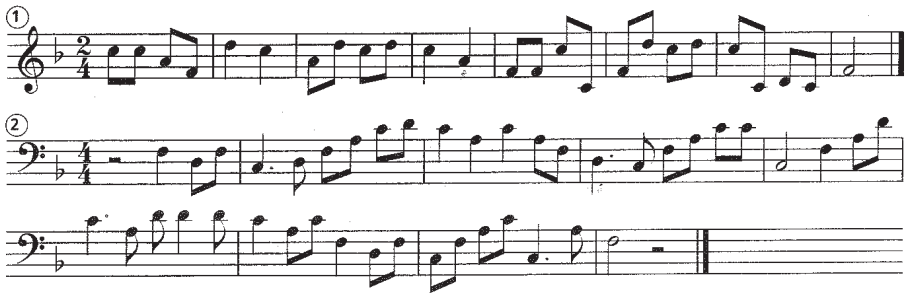


EJERCICIO M.98 - Lea las siguientes melodías prestando atención al sonido de cada nota dentro de la tonalidad:



Melodía 75

EJERCICIO M.99 - Pida que le dicten (o le graben) las siguientes melodías. Escríbalas en Fa Mayor:

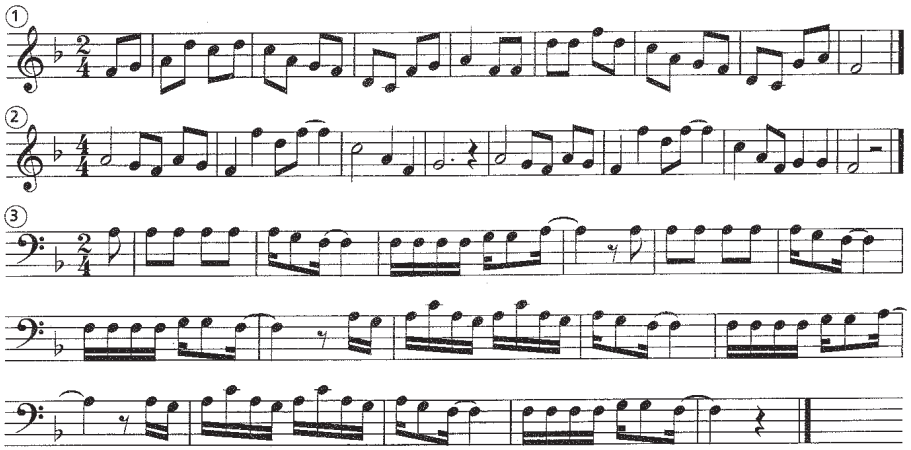


Agregamos ahora el 2° sonido de la escala: Sol, formando así la **escala pentatónica mayor de Fa**.

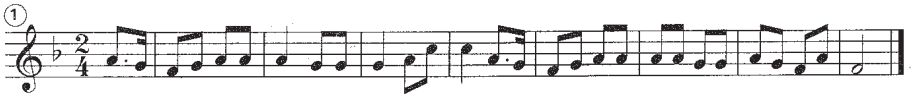
Cante:

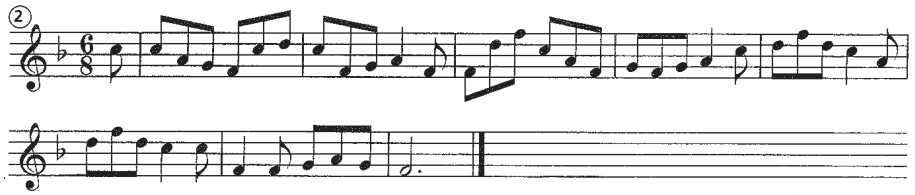
Improvise melodías sobre la escala pentatónica mayor de Fa: Fa - Sol - La - Do - Re - Fa.

EJERCICIO M.100 - Lea las siguientes melodías:



EJERCICIO M.101 - Pida que le canten (o le graben) las siguientes melodías. Escríbalas en Fa Mayor.

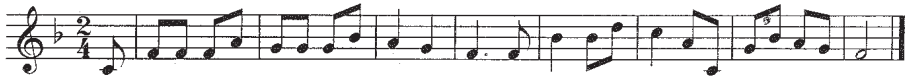




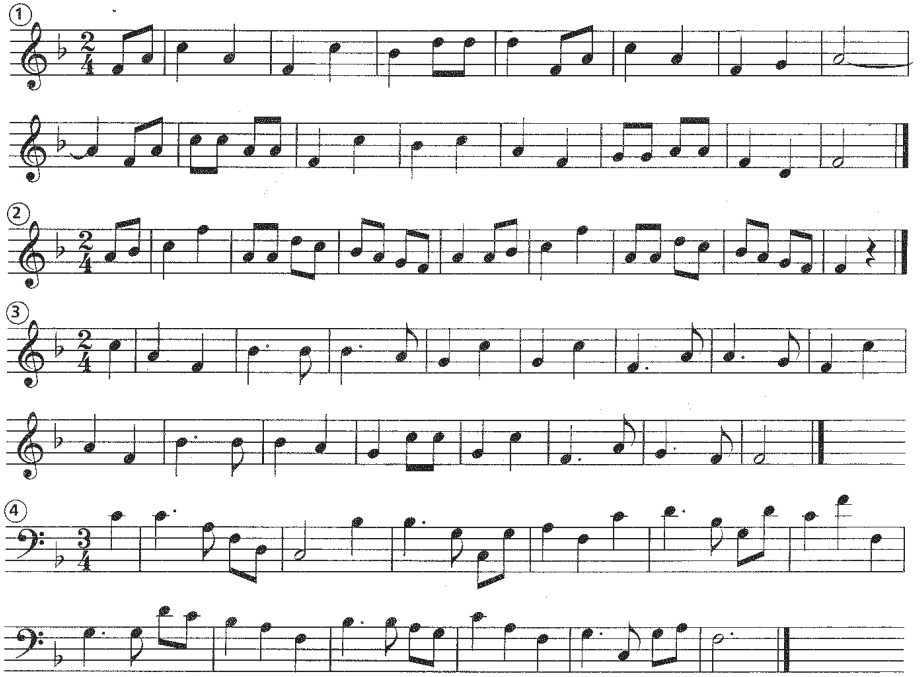
Antes de pasar a los próximos ejercicios es importante que repase la armonía básica del Modo Mayor, transportando a Fa Mayor las sensaciones armónicas que estudió en Do Mayor. En la página 80 y siguientes se ofrece la ejercitación necesaria.

Agregamos ahora el 4° sonido de la escala: Sib.

Cante, imaginando la armonía:



EJERCICIO M.102 - Lea las siguientes melodías. Imagine la armonía, verifíquela y observe la relación entre el sonido de cada nota melódica y la base armónica:

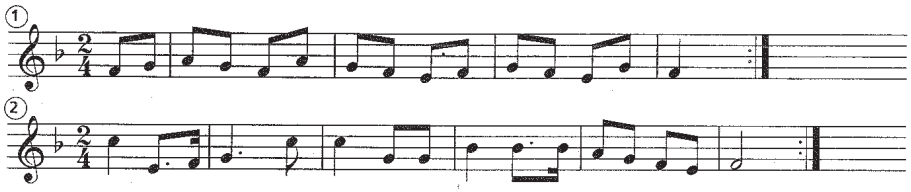


EJERCICIO M.103 - Cante las siguientes canciones diciendo el nombre de las notas en Fa Mayor. Escríbalas y verifique la armonía.

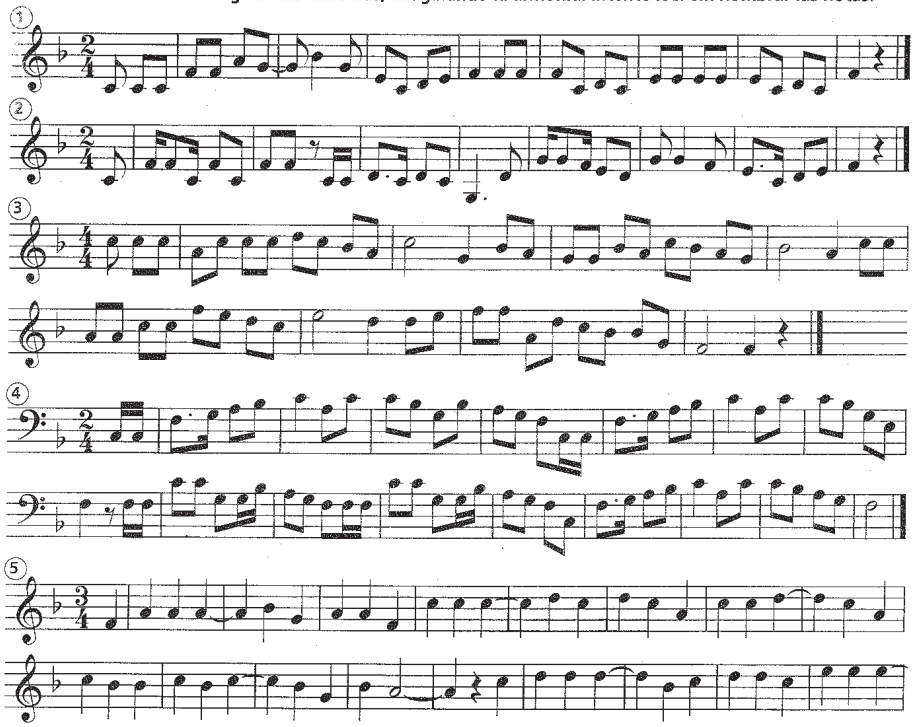
Arde el fuego (Canon, y otros cánones como Frère Jacques, Las ranitas, etc.)
Que pase el rey
Vidala del Culampajá
Estaba la pájara pinta
Arrorró mi niño
Se va la barca
Mary had a little lamb

Completamos la escala agregando el 7° sonido: Mi.

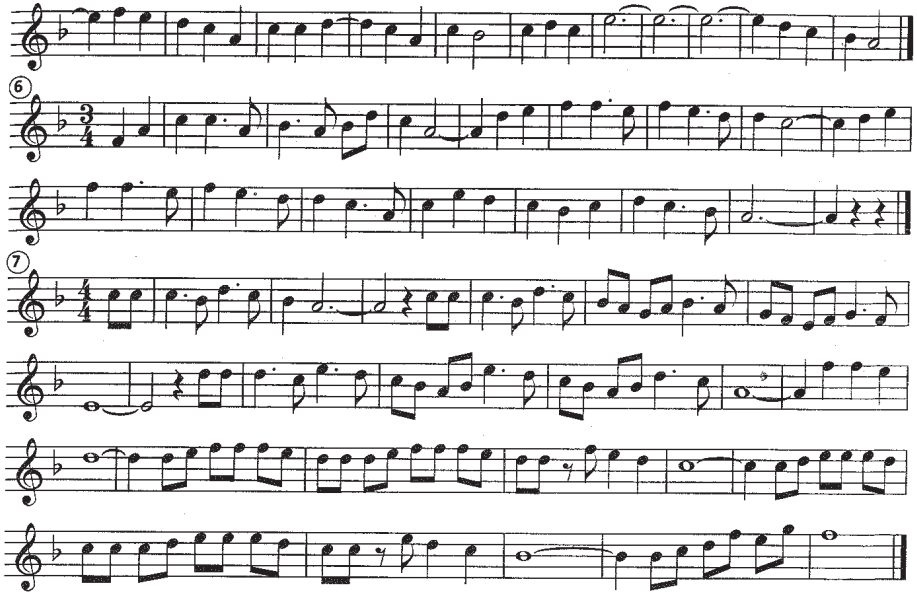
Cante, imaginando la armonía:



EJERCICIO M.104 - Lea las siguientes melodías, imaginando la armonía. Intente leer sin nombrar las notas.



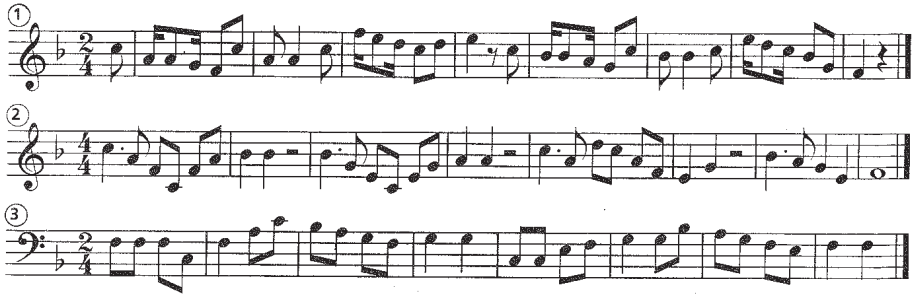
Melodía 78



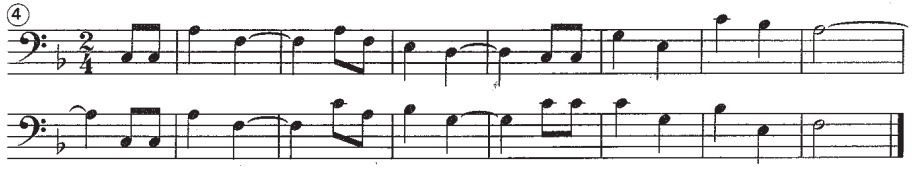
EJERCICIO M.105 - Escriba en Fa Mayor las notas de las siguientes canciones, imaginando la armonía y luego cántelas varias veces con el nombre de las notas:

La farolera
Guantanamera
Zamba de Abril
Cielito lindo
Guadalajara en un llano
Cumpleaños feliz
La Nochera (Zamba)
La Artillera (Zamba)
Zamba de mi esperanza

EJERCICIO M.106 - Pida que le canten (o le graben) las siguientes melodías. Escríbalas en Fa Mayor:



Melodía 79

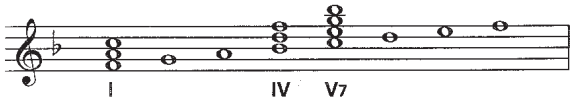


EJERCICIO M.107 - Invente melodías, imagine las respectivas armonías y escríbalas en Fa Mayor.

ACORDES DE TONICA, SUBDOMINANTE Y DOMINANTE EN FA MAYOR

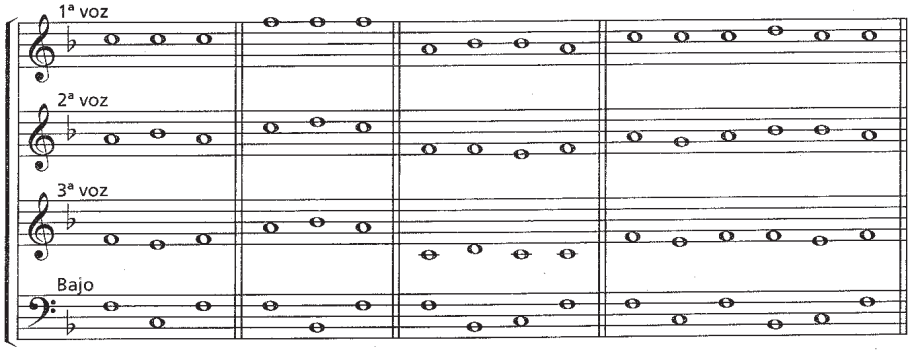
La estructura armónica básica del Modo Mayor: Tónica, Subdominante y Dominante se mantiene en cualquier tonalidad. Sólo es necesario reconocer, en cada tonalidad, los acordes que cumplen estas funciones básicas. Recuérdese que estos acordes se apoyan en el I, IV y V grados de la escala, respectivamente.

En Fa Mayor, estos acordes son, entonces:

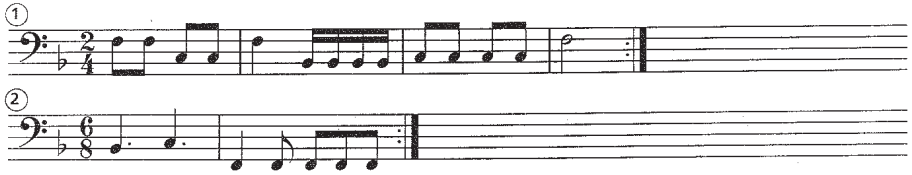


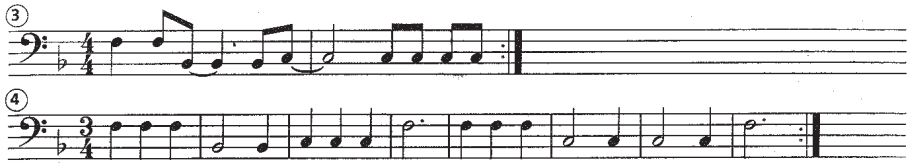
EJERCICIO M.108 - Verifique que los acordes anotados más arriba son los únicos acordes mayores que ofrece la tonalidad de Fa Mayor. Cante los acordes, arpegiándolos.

EJERCICIO M.109 - Cante con sus compañeros los siguientes enlaces de acordes. Analice los acordes y escriba debajo de cada uno la cifra que corresponda (I, IV o V).



EJERCICIO M.110 - Invente melodías sobre los siguientes esquemas armónicos en Fa Mayor. Anótelos y observe la relación entre las notas de su melodía y la armonía respectiva.

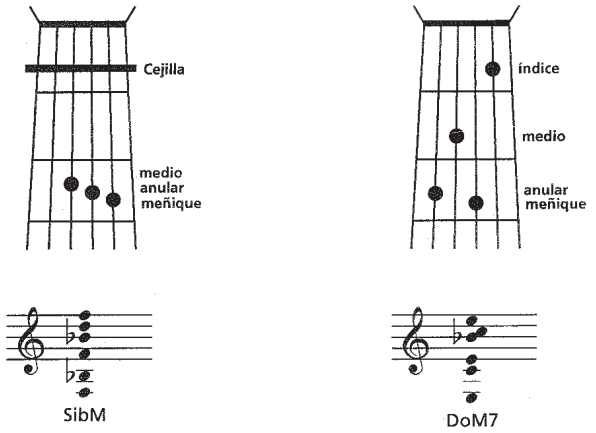




EJERCICIO M.111 - Pida a un compañero que cante algunas canciones del ejercicio M.105 mientras usted acompaña cantando los bajos del esquema armónico.

ACORDES DE FA MAYOR EN LA GUITARRA

Ya conocemos la posición correspondiente al acorde de Fa Mayor. Aquí se presentan las posiciones correspondientes a Sib M (IV) y Do7 (V):



EJERCICIO M.112 - Verifique que las notas de las posiciones indicadas se corresponden con los acordes anotados. Practique en la guitarra los siguientes enlaces:

Fa Mayor: I - V - I; I - IV - I ; I - IV - I - V - I; I - IV - V - I

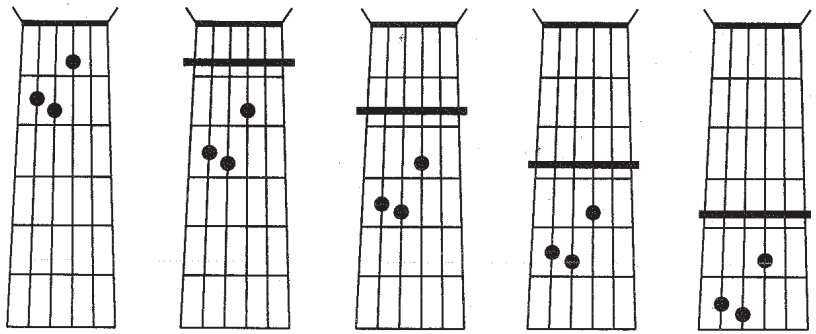
EJERCICIO M.113 - Acompañe en guitarra las canciones que trabajó en el ejercicio M.111.

NOTA

Cada acorde puede ser tocado en guitarra en muchas posiciones diferentes. Las posiciones que se indican aquí son, en general, las más habituales pero no las únicas posibles.
Como ya se habrá advertido, el acorde de Sib M se ejecuta "subiendo un Semitono" la posición correspondiente a La M; de la misma manera, Fa M es igual a Mi M subido un Semitono. Con estos datos, se pueden ejercitar todos los acordes necesarios para todas las tonalidades.

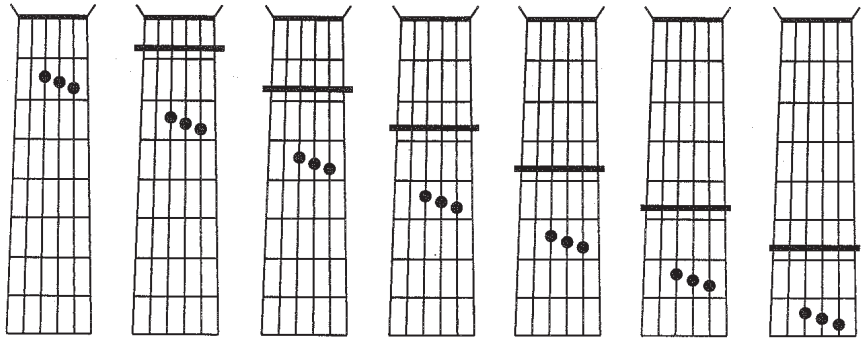
ACORDES MAYORES EN:

a) Posición correspondiente a Mi:



Mi M | Fa M | Fa# M Solb M | Sol M | Sol# M Lab M

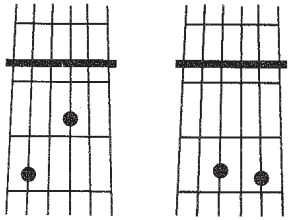
b) Posición correspondiente a La:



La M | La# M Sib M | Si M | Do M | Do# M Reb M | Re M | Re# M Mib M

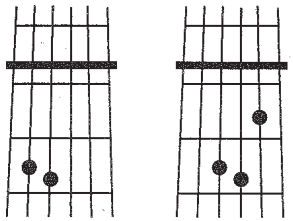
Acordes mayores con 7a en:

Posición "Mi" **Posición "La"**



Acordes menores en:

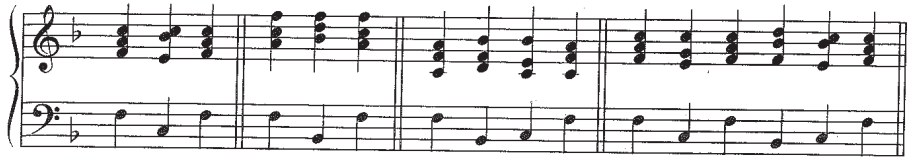
Posición "Mi" **Posición "La"**



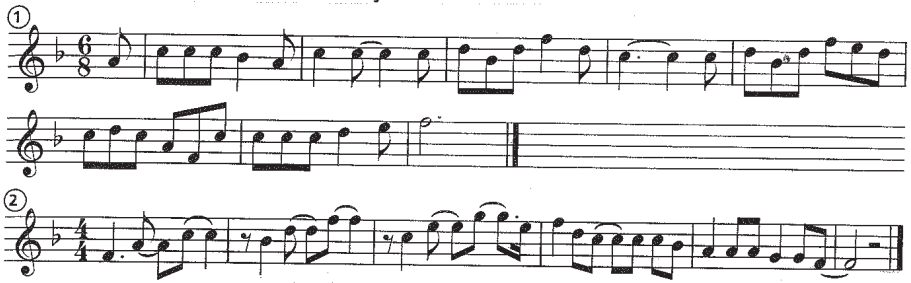
EJERCICIO M.114 - Verifique las afirmaciones dadas en la Nota anterior, analizando cada acorde y escribiendo las notas que lo forman. Siguiendo el ejemplo de las posiciones correspondientes a los acordes mayores, busque en la guitarra, dibuje las posiciones y escriba las notas de todos los acordes mayores con 7a y todos los acordes menores.

Acompañando sus estudios, ejercite los enlaces I - V - I; I - IV - I y I - IV - V - I en todas las tonalidades mayores y menores que vaya practicando.

EJERCICIO M.115 - Practique en el piano los siguientes enlaces:

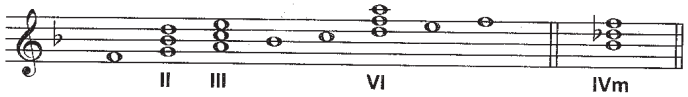


EJERCICIO M.116 - Lea las siguientes melodías, tratando de reconocer a primera vista los arpegios que corresponden a los acordes básicos de Fa Mayor.

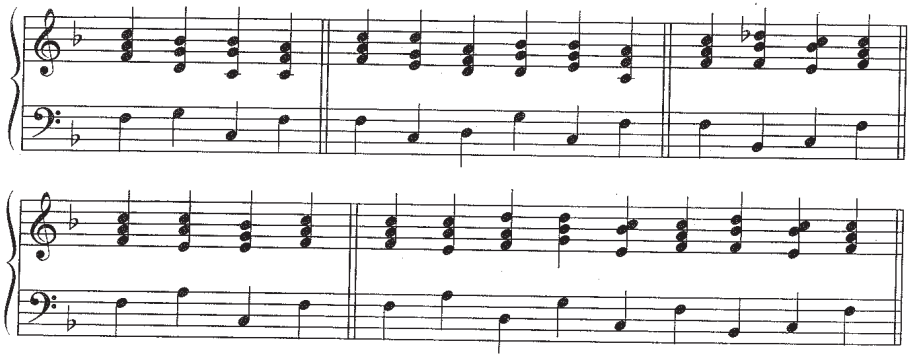


ACORDES REEMPLAZANTES EN FA MAYOR

Ubicamos ahora en Fa Mayor los acordes del II, III, VI grado, reemplazantes de las funciones básicas de la tonalidad y el IV menor, como "color" armónico que sugiere el Modo Menor:



EJERCICIO M.117 - Cante con sus compañeros y luego toque en el piano los siguientes enlaces de acordes. Analícelos y escriba la cifra correspondiente.

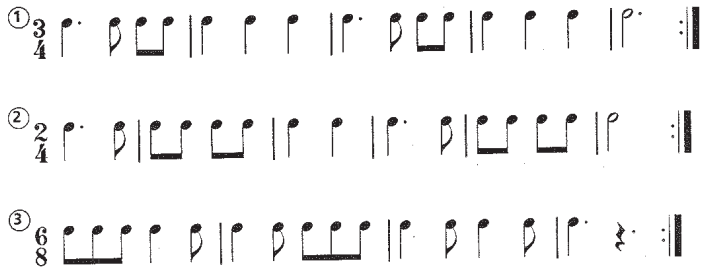


EJERCICIO M.118 - Busque el esquema armónico de las siguientes canciones, usando acordes reemplazantes. Anote las canciones en Fa Mayor y estudie la relación entre melodía y armonía.
Romance del Conde Olinos
En alta mar
Pastor de nubes (Zamba, estrofa)

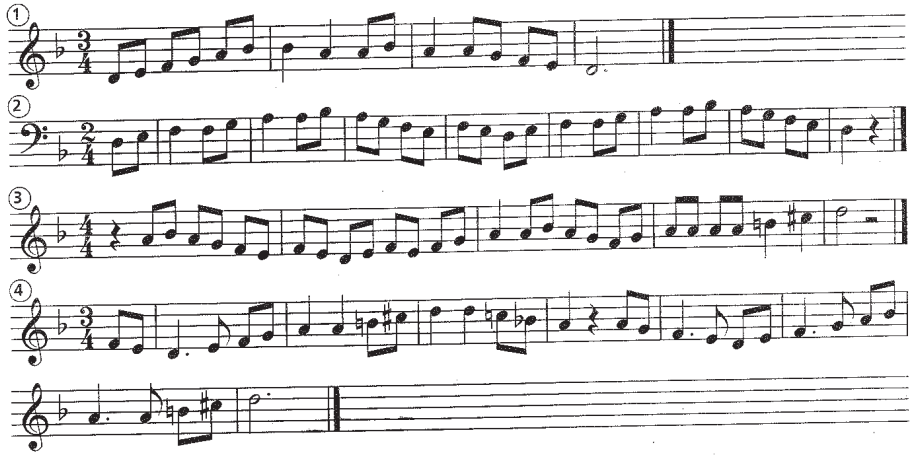
TONALIDAD DE RE MENOR, RELATIVA DE FA MAYOR

Cante la escala de Re Menor "Melódica". Tome nota de las alteraciones de la parte cromática de la escala:

EJERCICIO M.119 - Cante la escala de Re Menor ascendente y descendente según los siguientes ritmos (una nota por figura):

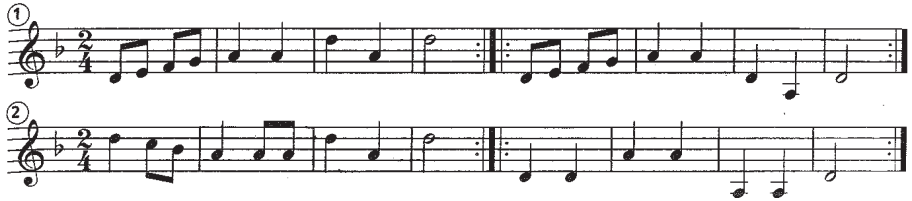


EJERCICIO M.120 - Cante las siguientes melodías, basadas en la escala de Re Menor:



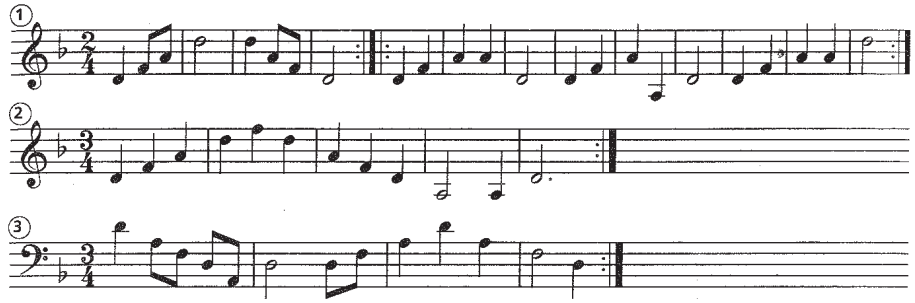
La Dominante de Re Menor es La.

EJERCICIO M.121 - Cante, tratando de oír el Re como Tónica y el La como Dominante:



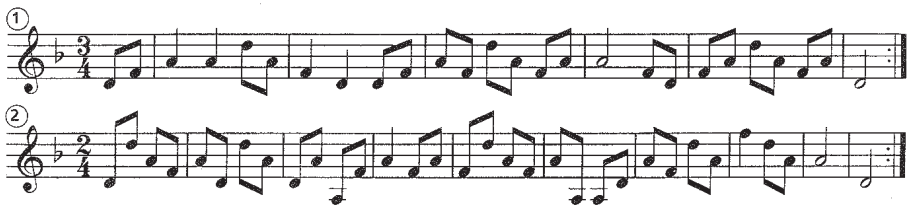
Cantamos ahora el arpegio formado por los sonidos pilares de Re Menor.

EJERCICIO M.122 - Cante varias veces cada uno de los siguientes ejercicios, tratando de oír el Re como Tónica, el Fa como 3er grado y el La como Dominante, aunque no diga el nombre de las notas:

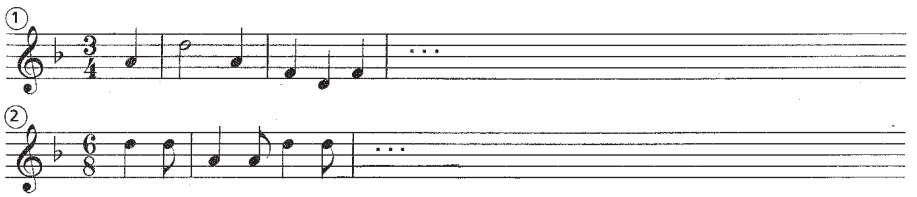


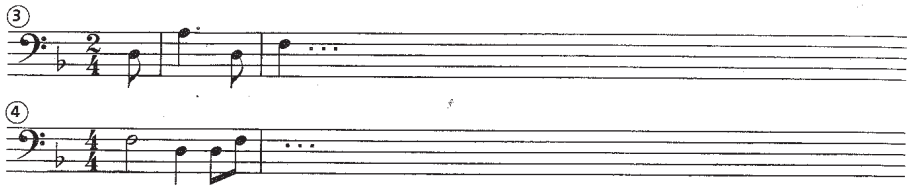
De ahora en adelante, antes de leer cada partitura en Re Menor, cante la escala y/o el arpegio básico Re - Fa - La para ubicarse auditivamente.

EJERCICIO M.123 - Lea las siguientes melodías, sin nombrar las notas, tratando de percibir el sonido de cada una dentro del arpegio básico de la tonalidad.



EJERCICIO M.124 - Complete las siguientes melodías usando sólo Re, Fa y La:

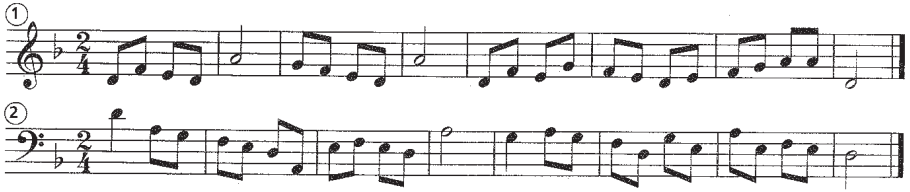




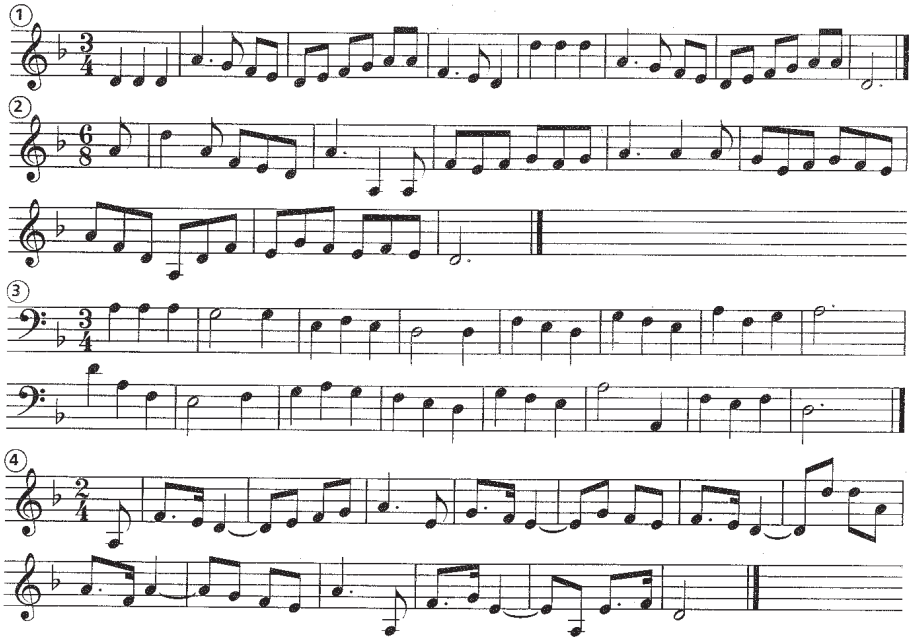
En este punto es importante que repase la armonía básica del Modo Menor, transportando a Re Menor las sensaciones armónicas que estudió en La Menor. En la página 90 se ofrece la ejercitación necesaria.

Agregamos ahora el 2° y el 4° sonido de la escala de Re Menor, completando la parte diatónica que no requiere alteraciones.

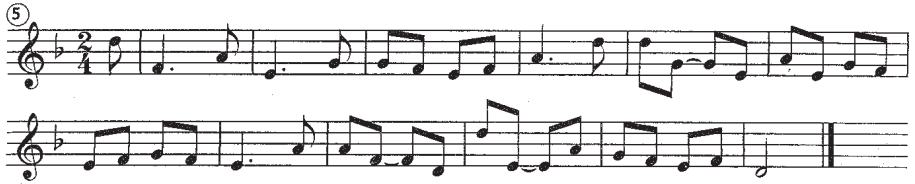
EJERCICIO M.125 - Cante, tratando de oír el sonido del 2° y 4° grados de la escala. Imagine la armonía y verifíquela con su instrumento.



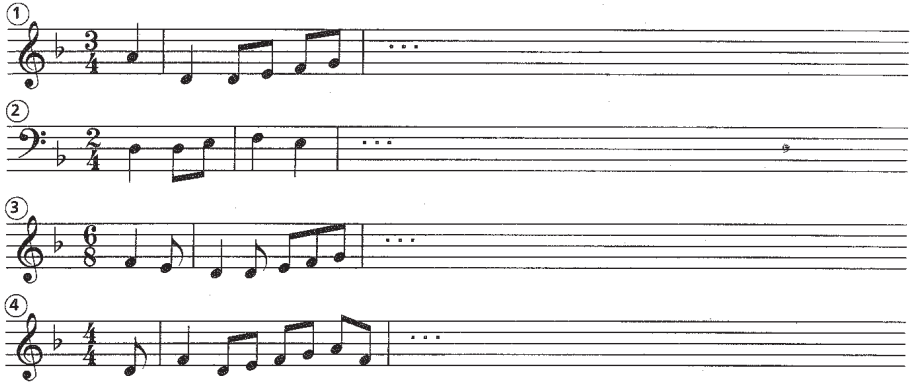
EJERCICIO M.126 - Lea las siguientes melodías, imaginando la armonía:



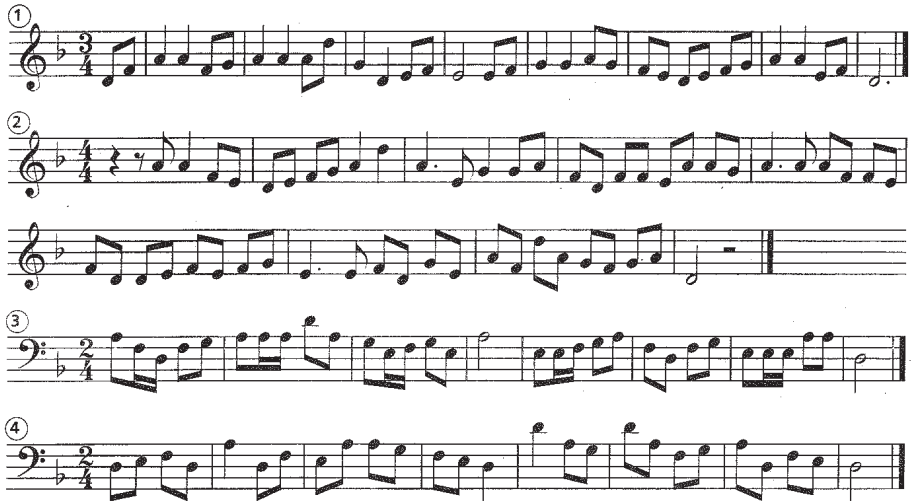
Melodía 86



EJERCICIO M.127 - Complete las siguientes melodías usando la parte diatónica de la escala de Re Menor:



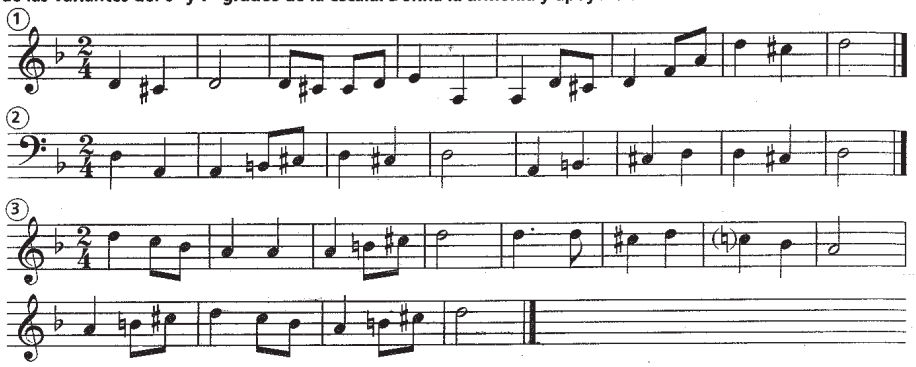
EJERCICIO M.128 - Pida que le canten (o le graben) las siguientes melodías. Imagine la armonía y escríbalas en Re Menor:



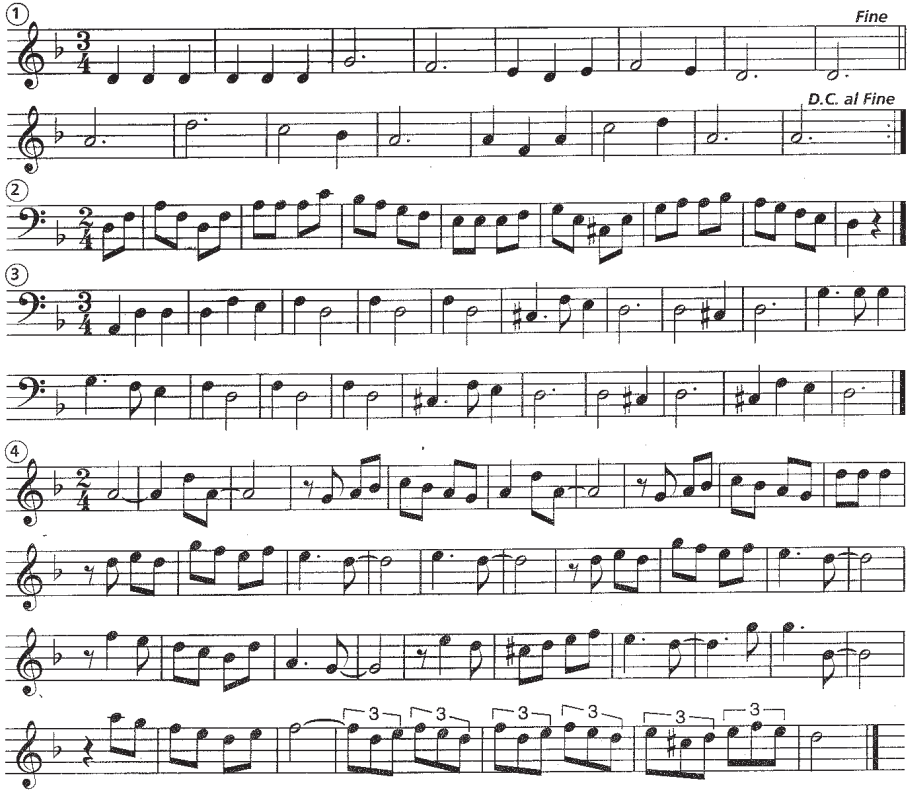
Trabajaremos ahora sobre la parte cromática de la escala de Re Menor.

Melodía 87

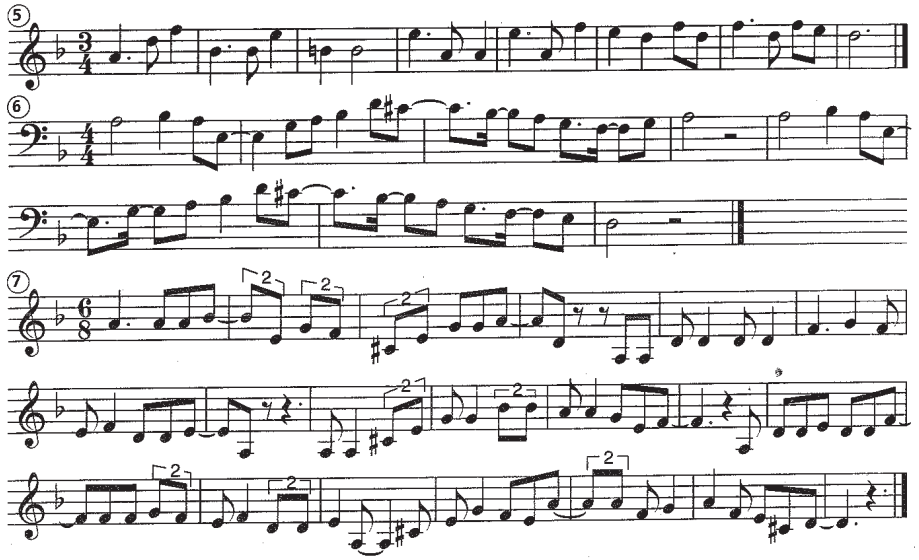
EJERCICIO M.129 - Cante varias veces cada uno de los siguientes ejercicios, cuidando especialmente la afinación de las variantes del 6° y 7° grados de la escala. Defina la armonía y apóyese en ella.



EJERCICIO M.130 - Lea las siguientes melodías sobre la armonía:



Melodía 88



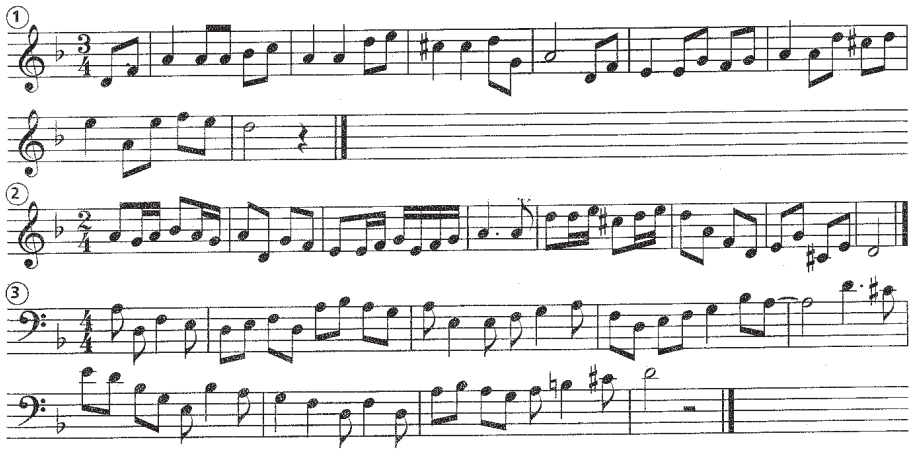
EJERCICIO M.131 - Escriba las siguientes canciones en Re Menor. Luego, cántelas varias veces con el nombre de las notas imaginando la armonía.

La mar estaba serena

A la mar fui por naranjas

Pícaro molinero

EJERCICIO M.132 - Pida que le canten (o le graben) las siguientes melodías. Imagine la armonía y escríbalas en Re Menor:

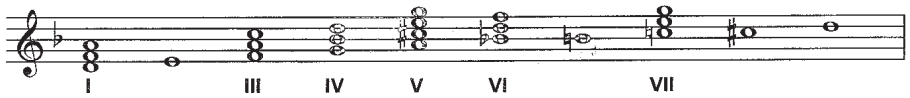


Melodía 89

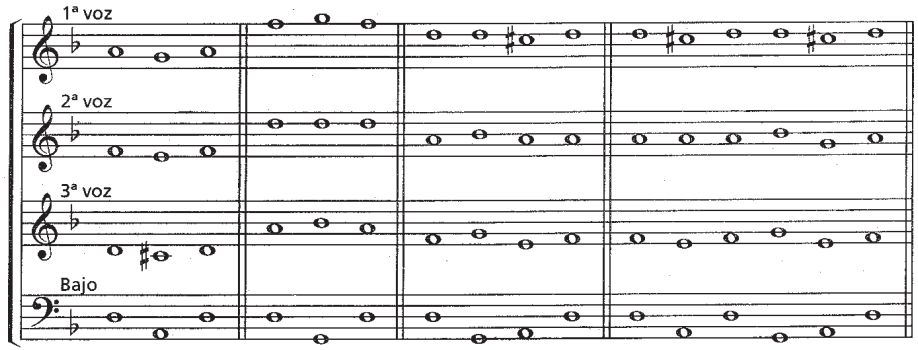
EJERCICIO M.133 - Invente y escriba melodías armonizadas en Re Menor.

ACORDES CORRESPONDIENTES A RE MENOR

Ubicamos los acordes que cumplen las funciones armónicas básicas de Tónica, Subdominante y Dominante (I, IV y V) en Re Menor, así como los tres acordes mayores que ofrece la tonalidad (III, VI y VII).



EJERCICIO M.134 - Cante con sus compañeros los siguientes enlaces de acordes. Analice los acordes y escriba las cifras correspondientes.

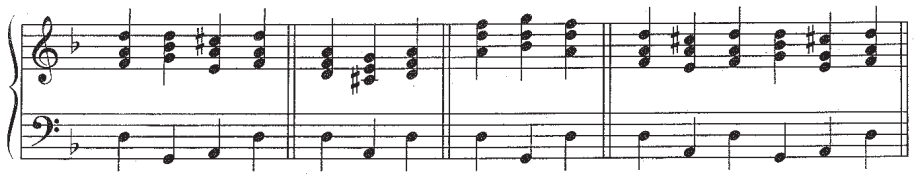


EJERCICIO M.135 - Busque el esquema armónico de las canciones del ejercicio M.131. Verifique que las notas de las melodías corresponden a los acordes.

EJERCICIO M.136 - Toque en la guitarra los siguientes enlaces en Re Menor (si no recuerda las posiciones vuelva a la página 82).

I - V - I
I - IV - I
I - IV - V - I
I - III - V - I
I - VI - V - I
I - IV - VII - V - I

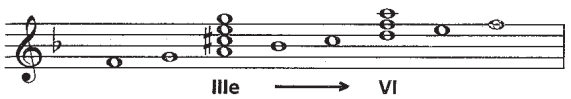
EJERCICIO M.137 - Toque en el piano los siguientes enlaces:



EJERCICIO M.138 - Cante las canciones del ejercicio M.135 acompañándolas en guitarra o piano.

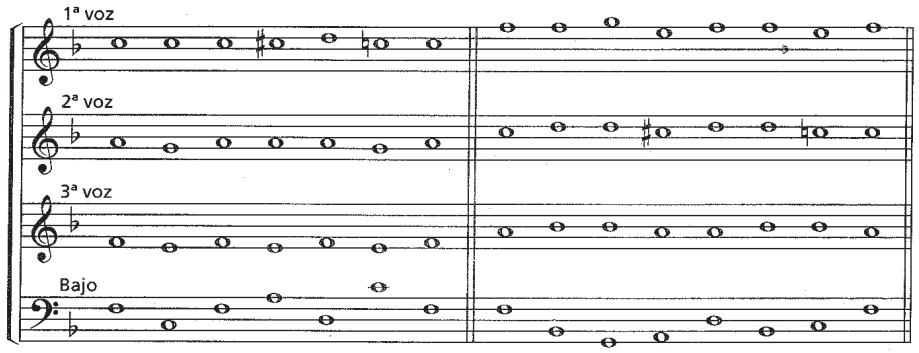
PASAJE DE FA MAYOR A RE MENOR

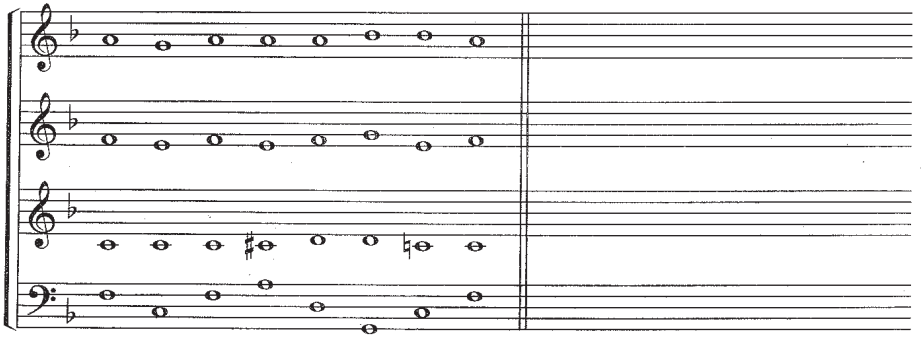
El acorde IIIe en Fa Mayor (LaM_7, Dominante de Re) determina el pasaje a la tonalidad relativa: Re Menor.



Por lo tanto, la presencia de un Do# (sensible de la escala de Re Menor), en una melodía en Fa Mayor, debe hacer sospechar de la existencia de una caída a la tonalidad relativa. Recuerde, sin embargo, que este pasaje puede realizarse sin que la nota alterada aparezca en la melodía.

EJERCICIO M.139 - Cante con sus compañeros los siguientes enlaces de acordes. Determine, visual y auditivamente, el esquema armónico:

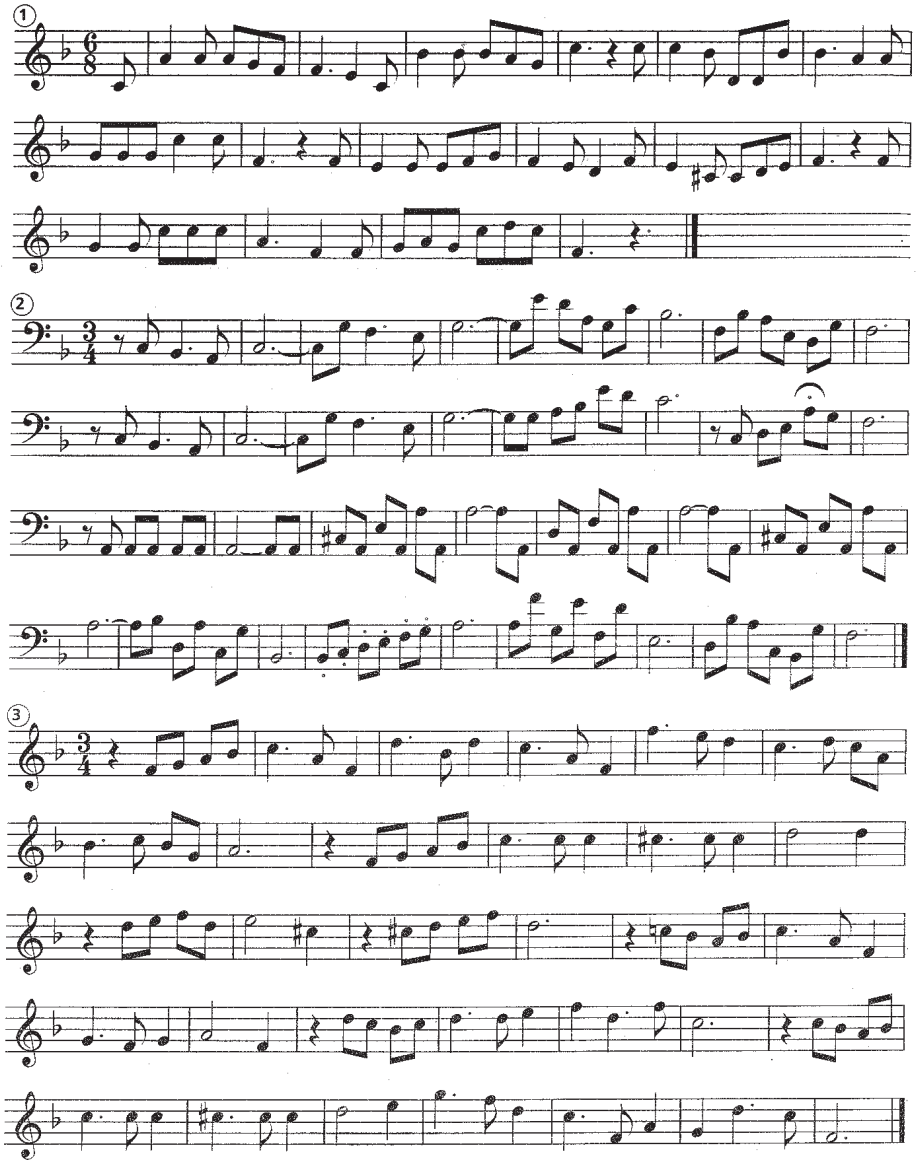




EJERCICIO M.140 - Toque en el piano o la guitarra los siguientes enlaces mientras canta alguna melodía que se apoye en la armonía:

Fa Mayor: I - V - I - IIIe - VI - IV - V - I
I - IV - V - I - IIIe - VI - II - V - I
I - V - I - IIIe - VI - V - I

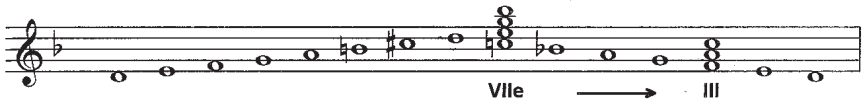
EJERCICIO M.141 - Lea las siguientes melodías, tratando de ubicar de antemano el plan armónico general, incluyendo los pasajes a la relativa menor y la vuelta a la tonalidad mayor.



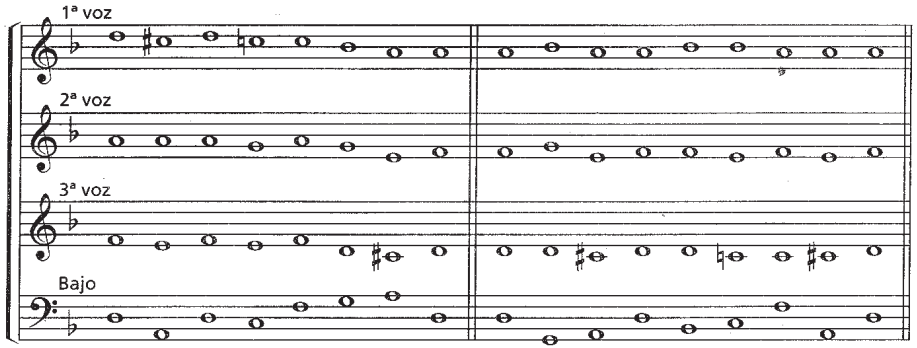
Melodía 92

PASAJE DE RE MENOR A FA MAYOR

El acorde VIIe de Re Menor (DoM$_7$, Dominante de Fa Mayor) determina el pasaje a la relativa mayor.



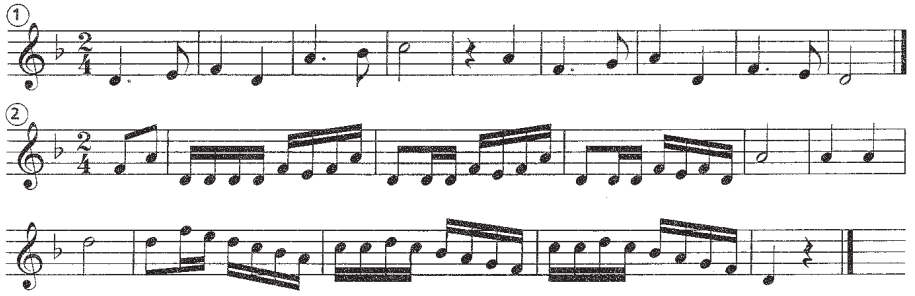
EJERCICIO M.142 - Cante con sus compañeros los siguientes enlaces de acordes. Determine, visual y auditivamente el esquema armónico.



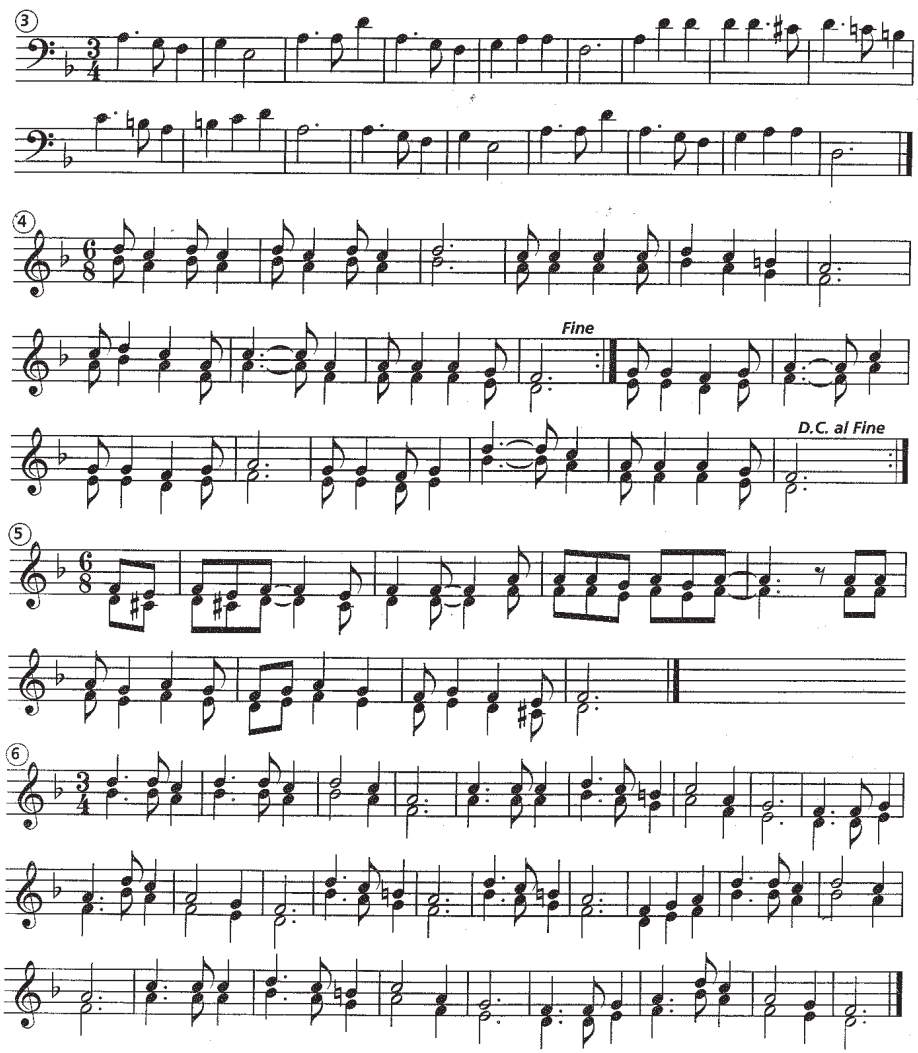
EJERCICIO M.143 - Toque en el piano o la guitarra los siguientes enlaces de acordes, mientras canta melodías que se apoyen en los esquemas armónicos:

Re Menor: I - V - I - VIIe - III - V - I
I - IV - V - I - VIIe - III - IV - V - I
I - IV - V - I - VI - VIIe - III - V - I

EJERCICIO M.144 - Lea las siguientes melodías tratando de determinar previamente el plan armónico general, ubicando los pasajes a la relativa mayor y la vuelta a la tonalidad menor.



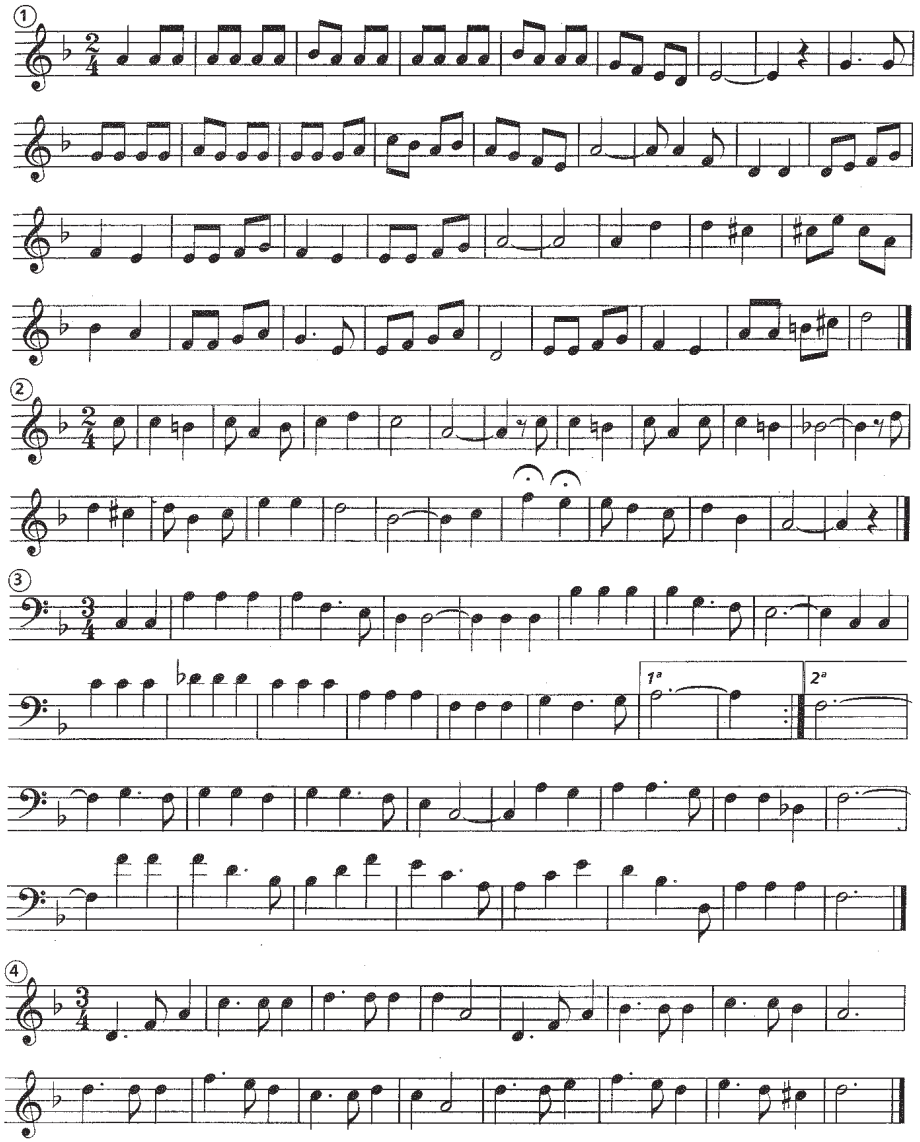
Melodía 93



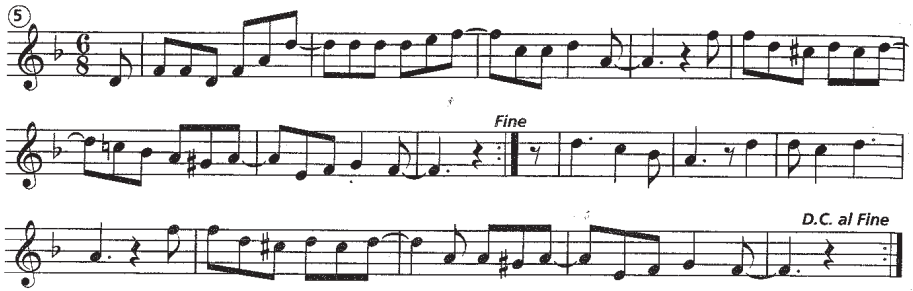
Antes de leer cualquier partitura es imprescindible ubicar la tonalidad y el Modo. El Si bemol de la Armadura de Clave indica que la obra puede estar tanto en Fa Mayor como en Re Menor. Para establecer con certeza la tonalidad será necesario observar la distribución general de las notas y, sobre todo cerca del final de la obra, la aparición o no de alteraciones accidentales. También es importante prestar atención a los posibles cambios a la tonalidad relativa y a la presencia de acordes reemplazantes y distinguir las alteraciones que no tienen implicancias armónicas (bordaduras o notas de paso cromáticas) para enfrentar la lectura con la mayor cantidad de herramientas posible.

Melodía 94

EJERCICIO M.145 - Lea las siguientes melodías, siguiendo las indicaciones dadas más arriba. Aproveche sus conocimientos de armonía para reconocer y cantar los arpegios correspondientes a los acordes. Trate de cantar sin nombrar las notas.



Melodía 95



ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR LOS TEMAS "15" DE "RITMO", "INTERVALOS" Y "ARMONIA".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON LOS TEMAS "16" DE "RITMO" E "INTERVALOS" Y COMENZAR CON EL TEMA "16/17" DE "ARMONIA".

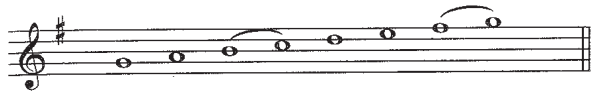
Tema 16

TONALIDADES DE SOL MAYOR Y MI MENOR

Aprovecharemos la experiencia adquirida trabajando en Fa Mayor y Re Menor para incorporar más rápidamente nuevas tonalidades.

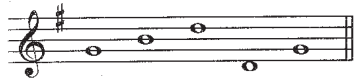
ESCALA DE SOL MAYOR

Requiere un sostenido en la Armadura de Clave.



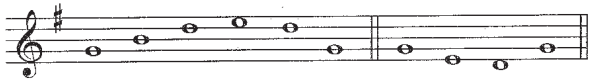
Cante la escala de Sol Mayor, ascendente y descendente, tratando de oír el sonido de la Tónica (Sol) y de la Dominante (Re).

Cante ahora los sonidos pilares de la tonalidad: 1°, 3° y 5° sonidos, tratando de oír el sonido propio de cada uno.

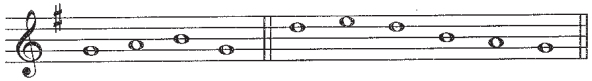


Cante melodías inventadas usando solamente los sonidos pilares de la tonalidad de Sol Mayor, diciendo el nombre de las notas.

Agregue ahora el 6° sonido: Mi.



Agregue a continuación el 2° sonido: La, completando la **escala pentatónica mayor de Sol:**

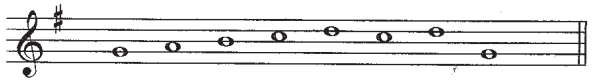


EJERCICIO M.146 - Juegue con las notas de la escala pentatónica mayor de Sol: Sol - La - Si - Re - Mi - Sol inventando melodías hasta fijar la escala con claridad.

EJERCICIO M.147 - Cante las siguientes canciones diciendo el nombre de las notas en Sol Mayor:
Sobre el puente de Aviñón
Juguemos en el bosque
Oh Susana (1ra parte)
Duerme negrito
Vamos a la mar

En este punto es importante que repase la armonía del Modo Mayor transportándola a Sol Mayor. Utilice los ejercicios que se proponen en las páginas 99 y 104.

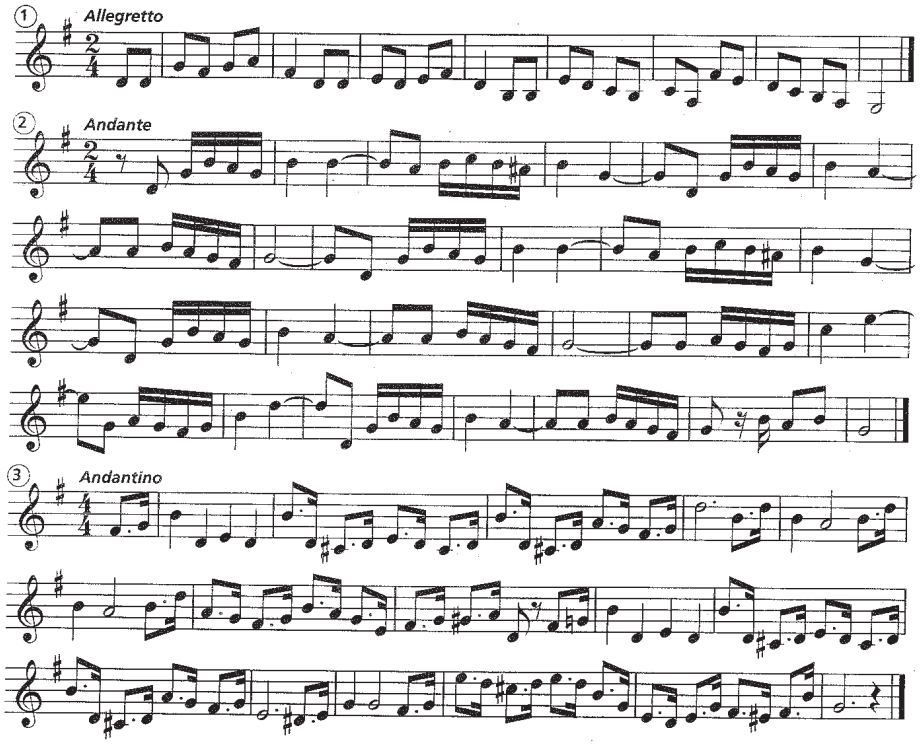
Agregue el 4° sonido de la escala: Do. Imagine todos los acordes sobre los que se lo puede oír.



EJERCICIO M.148 - Cante las siguientes canciones en Sol Mayor, con el nombre de las notas. Imagine la armonía. Escriba las melodías.
Oh Susana (completa)
De los álamos
Oh, du liebe Agustin
Cucú cantaba la rana
Huachi Torito

Agreguemos ahora el 7° sonido de la escala: Fa#. Ubique auditivamente su sonoridad en el acorde Dominante y en las variantes del III grado.

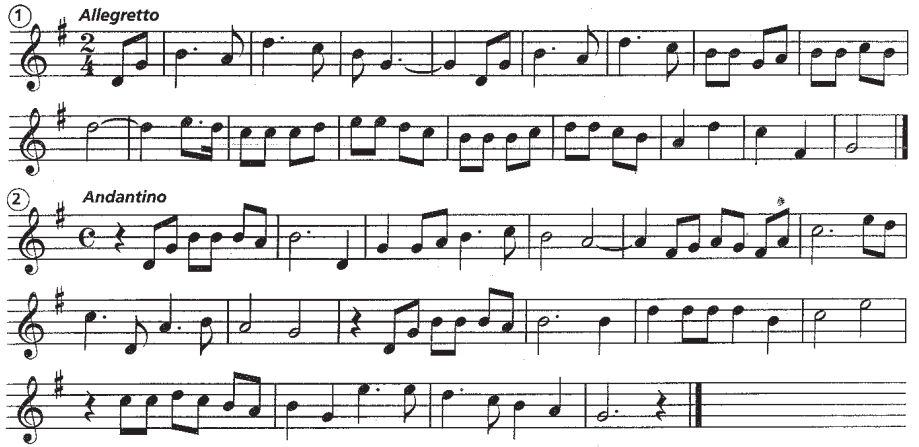
EJERCICIO M.149 - Lea las siguientes melodías, imaginando la armonía.



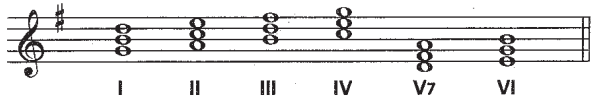
Melodía 98

EJERCICIO M.150 - Escriba y/o cante en Sol Mayor las siguientes canciones, diciendo el nombre de las notas e imaginando la armonía:
Mambrú se fue a la guerra
Paloma del palomar
El indio muerto (Zamba)

EJERCICIO M.151 - Pida que le canten (o le graben) las siguientes melodías. Imagine la armonía y escríbalas en Sol Mayor:

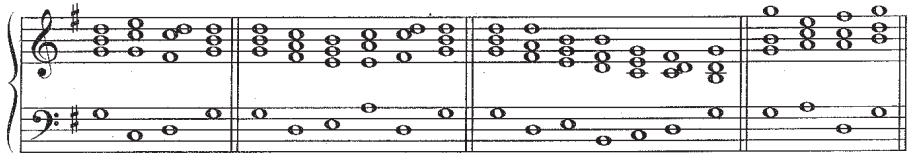


ACORDES CORRESPONDIENTES A SOL MAYOR



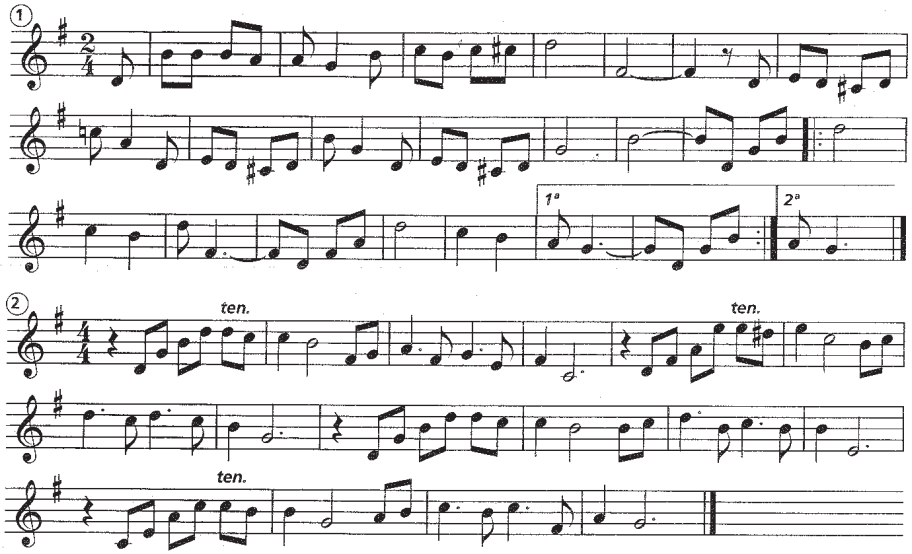
EJERCICIO M.152 - Toque en la guitarra y el piano los siguientes enlaces en Sol Mayor mientras inventa melodías apropiadas:
I - V - I
I - IV - I - V - I
I - IV - V - I
I - II - V - I
I - V - VI - II - V - I
I - V - VI - III - IV - V - I

EJERCICIO M.153 - Cante con sus compañeros los siguientes enlaces de acordes. Determine auditiva y visualmente el esquema armónico y anótelo.



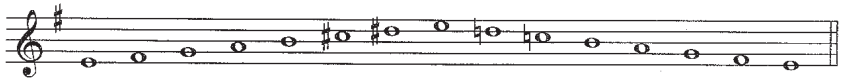
Melodía 99

EJERCICIO M.154 - Lea las siguientes melodías tratando de encontrar a primera vista el plan armónico general y los arpegios correspondientes a la armonía del Sol Mayor.



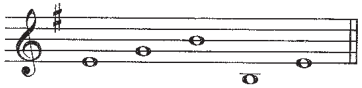
TONALIDAD DE Mi MENOR

Es la tonalidad relativa de Sol Mayor. Escribimos la escala de Mi Menor "Melódica":



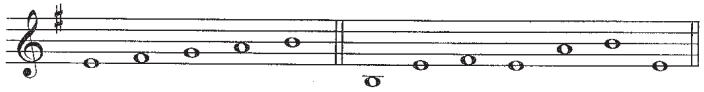
Cante la escala, tratando de oír el Mi como Tónica y el Si como Dominante.

Cante ahora los sonidos pilares de la tonalidad:



Invente melodías usando estos sonidos.

Agregue ahora el 2° y el 4° sonidos completando la parte diatónica de la escala:



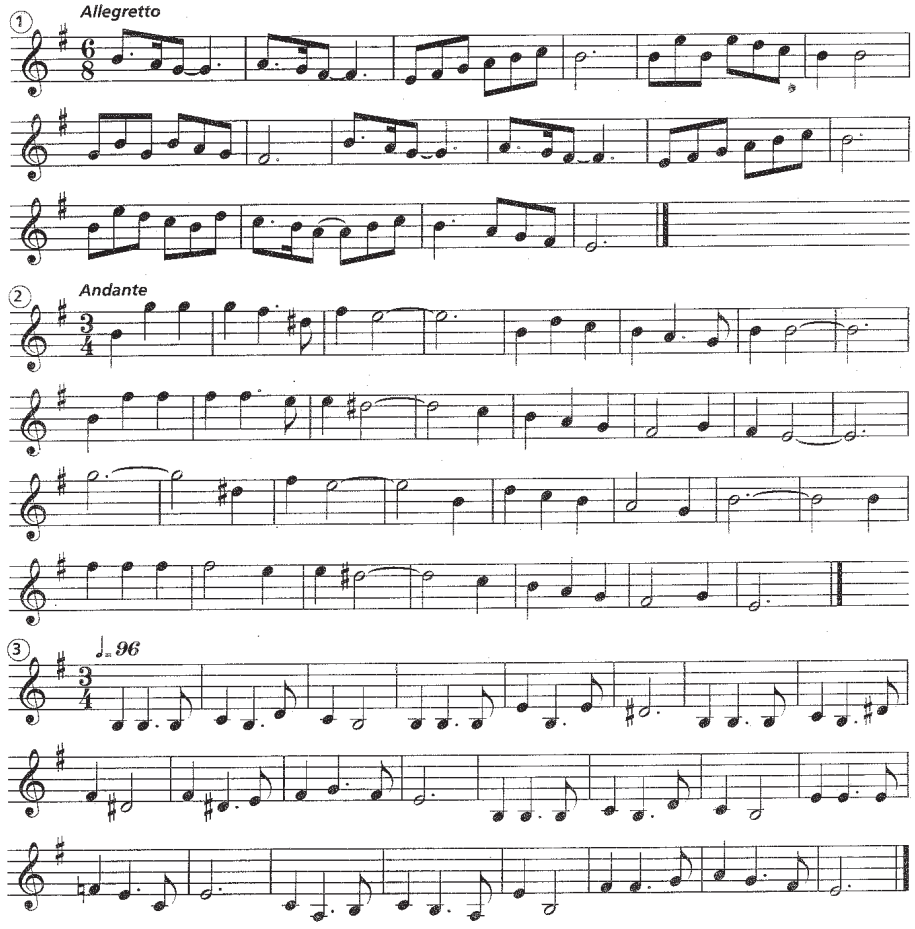
Melodía 100

EJERCICIO M.155 - Juegue con la parte diatónica de la escala de Mi Menor hasta oír el sonido propio de cada nota dentro de la tonalidad.

Estudie ahora la armonía básica de Mi menor (encontrará la ejercitación en las páginas 102 a 104).

Agregue ahora la parte cromática de la escala, relacionando las alteraciones con la armonía respectiva.

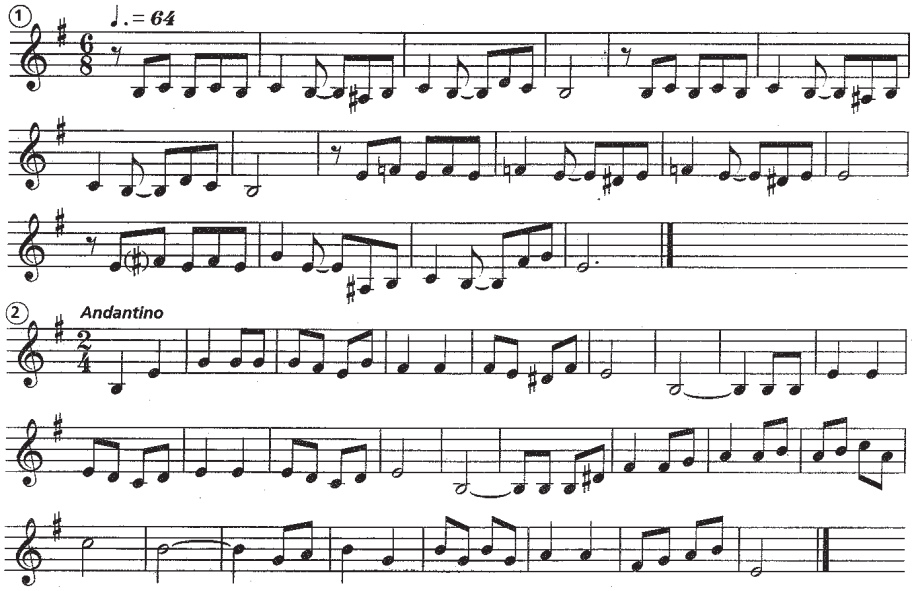
EJERCICIO M.156 - Lea las siguientes melodías. Trate de no decir el nombre de las notas. Imagine la armonía, verifíquela con el instrumento y observe la relación entre melodía y armonía.



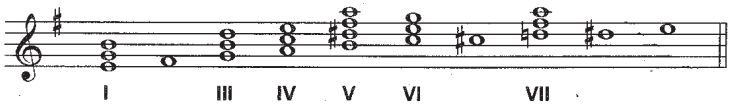
Melodía 101

EJERCICIO M.157 - Escriba en Mi Menor las siguientes canciones. Imagine la armonía.
Vidala para mi sombra
Ya se murió el burro
El monigote

EJERCICIO M.158 - Pida que le canten (o le graben) las siguientes melodías. Imagine la armonía y escríbalas en Mi Menor.

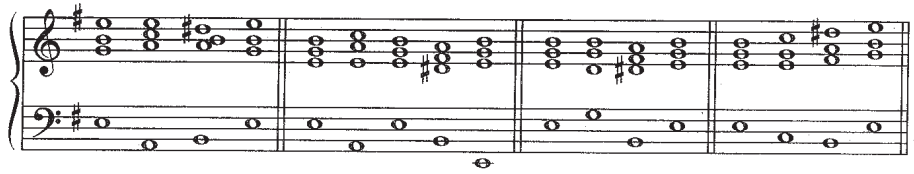


ACORDES CORRESPONDIENTES A MI MENOR

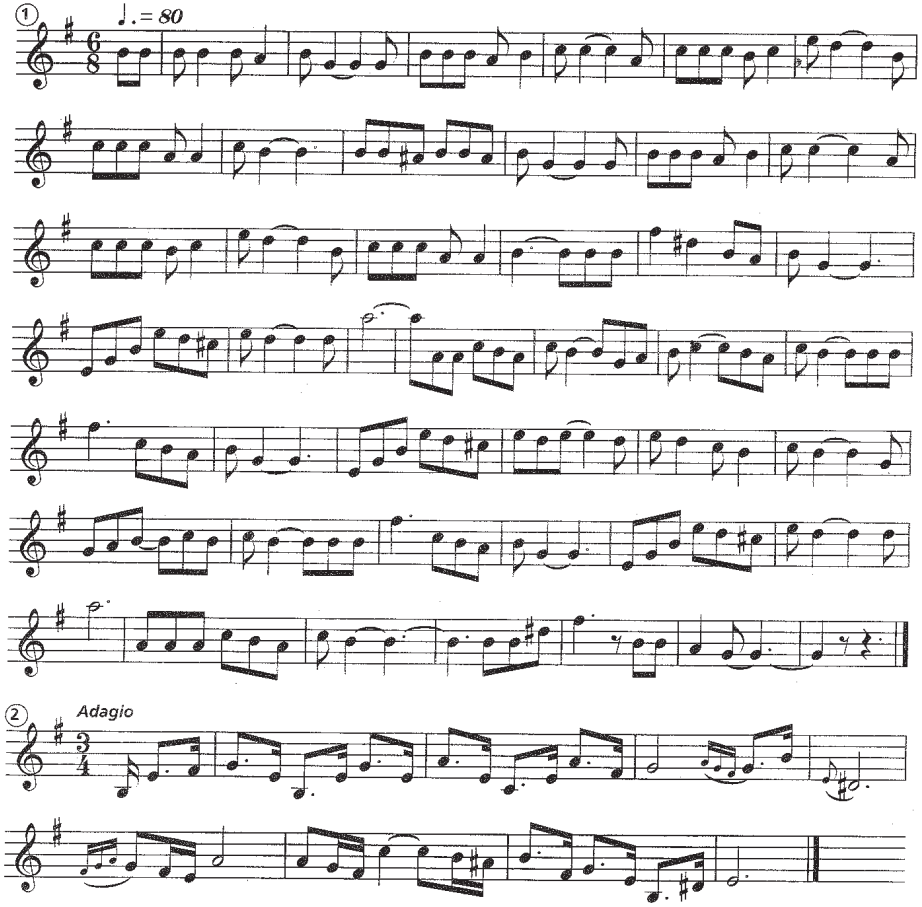


EJERCICIO M.159 - Toque en la guitarra y el piano los siguientes enlaces en Mi Menor, mientras canta alguna melodía apropiada:
I - V - I
I - IV - I - V - I
I - IV - V - I
I - III - V - I
I - IV - VII - V - I
I - VI - V - I

EJERCICIO M.160 - Cante con sus compañeros los siguientes enlaces. Determine el esquema armónico.

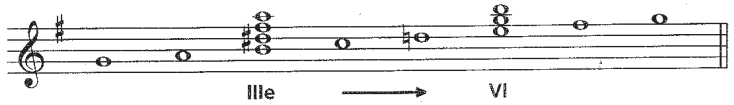


EJERCICIO M.161 - Lea las siguientes melodías, tratando de reconocer a primera vista el plan armónico y los arpegios de los acordes respectivos. Intente no decir el nombre de las notas.

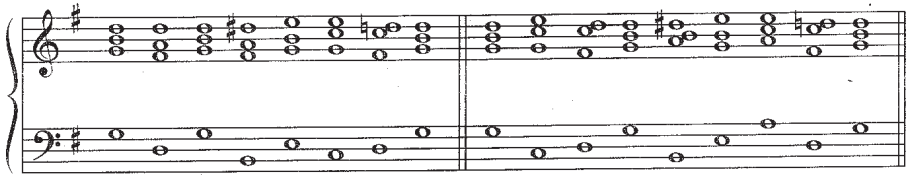


PASAJE DE SOL MAYOR A MI MENOR Y VICEVERSA

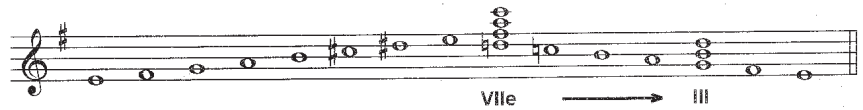
El IIIe de Sol Mayor (Si M7, Dominante de Mi Menor) determina el pasaje a la relativa menor, por lo tanto, la presencia del Re# (3a mayor del acorde IIIe y sensible de Mi menor) debe hacer sospechar la existencia de un pasaje a la relativa menor.



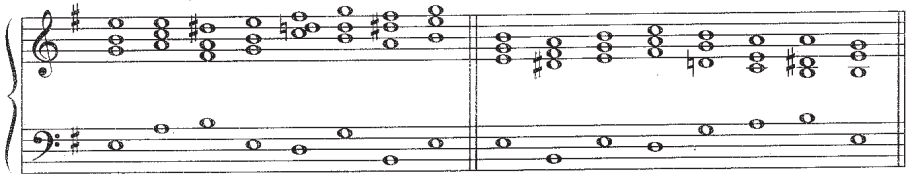
EJERCICIO M.162 - Cante con sus compañeros los siguientes enlaces. Determine el esquema armónico:



El VIIe de Mi Menor (Re M7, Dominante de Sol Mayor) determina el pasaje a la relativa mayor.



EJERCICIO M.163 - Cante con sus compañeros los siguientes enlaces. Determine el esquema armónico:



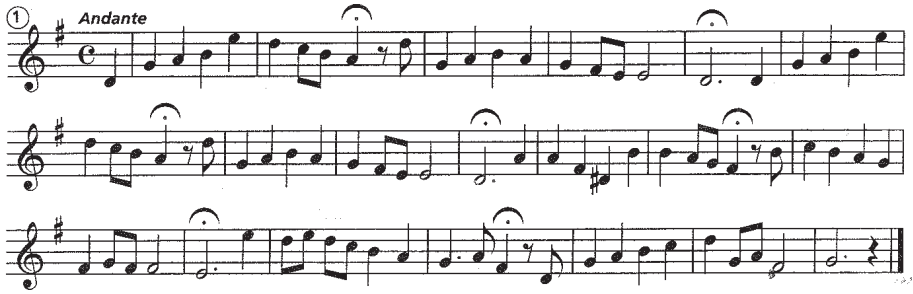
EJERCICIO M.164 - Toque en la guitarra o el piano los siguientes enlaces mientras canta melodías apropiadas:

Sol Mayor: I - V - I - IIIe - VI - II - V - I
I - IV - II - IIIe - VI - IV - V - I

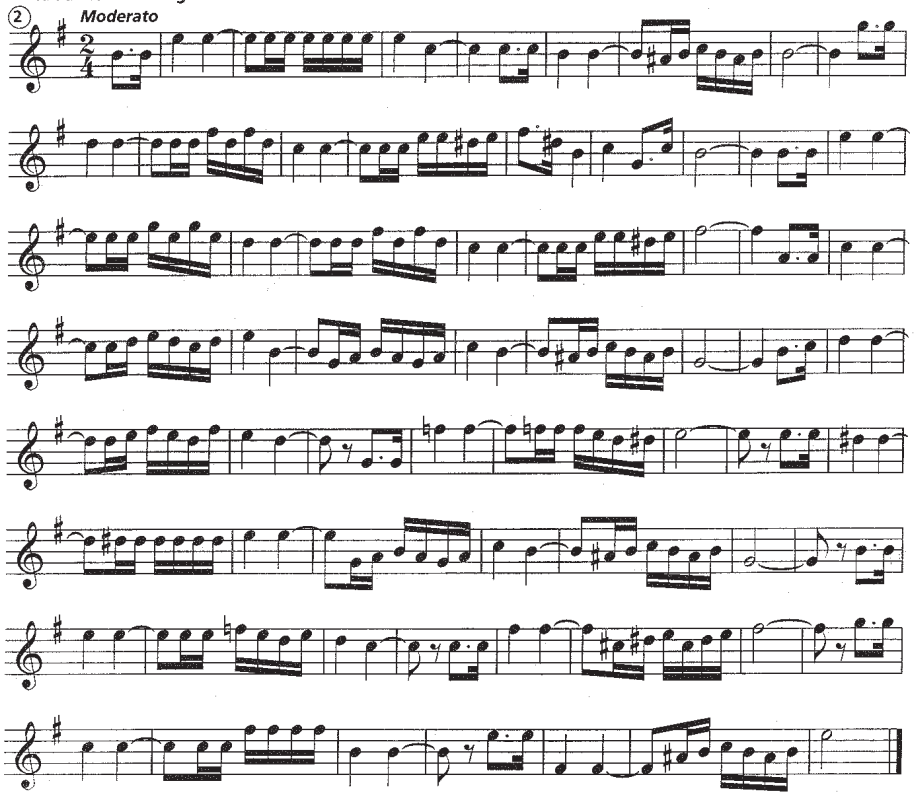
Mi Menor: I - V - I - VIIe - III - IV - V - I
I - IV - VIIe - III - V - I
I - V - I - VI - VIIe - III - IV - V - I

EJERCICIO M.165 - Lea las siguientes melodías, determinando previamente la tonalidad y los posibles cambios a la tonalidad relativa. Trate de oír, mientras canta, el plan armónico general. Intente no decir el nombre de las notas.

Bach: Lied "So wünsch ich mir zu guterletzt"



R. Palmerin: "Peregrina"



ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR LOS TEMAS "16" DE "RITMO" E "INTERVALOS Y SIGA CON EL TEMA "16/17" DE "ARMONIA".

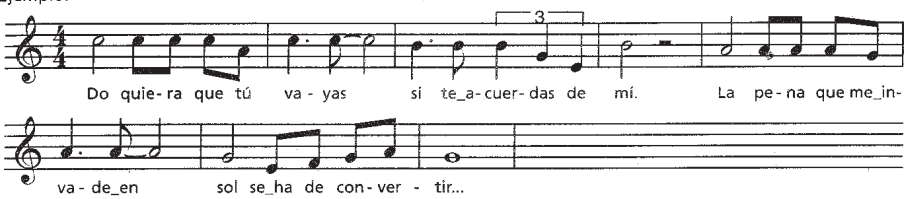
ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON LOS TEMAS "17" DE "RITMO" E "INTERVALOS" Y SEGUIR CON EL TEMA "16/17" DE "ARMONIA".

Tema 17

LECTURA DE MELODIAS CON TEXTO

El texto de una línea melódica colabora en la determinación del fraseo correcto, ya que proporciona datos para armar las células y frases, colocar respiraciones y cesuras e interpretar ciertos pasajes melódicos ambiguos en los que el fraseo no es muy claro.

Ejemplo:



Sin considerar el texto, se observan a primera vista 4 frases de dos compases. Sin embargo, el texto obliga a unir la 3a y 4a frases, eliminando la cesura entre ambas y reforzando la intensidad en la unión de ambas frases, ya que toda la 3a frase prepara la caída melódica y poética hacia la palabra "Sol". Lea el ejemplo probando el fraseo en cuatro frases; luego aplique el texto y escuche el fraseo definitivo.

En muchas canciones, la frase poética suele estar estrechamente asociada a la frase musical: el ritmo y el fraseo del texto enriquecen la línea melódica, y, a su vez, son realzados por la música, ya que el ritmo musical, la armonía y la melodía suelen subrayar y acompañar la comprensión de la letra. Sin embargo, en canciones en las que se suceden varias estrofas con la misma música, es habitual que la relación entre música y texto esté cuidada en las primeras estrofas y luego aparezcan distorsiones rítmicas o incongruencias en el fraseo. Observe este fenómeno en las canciones estróficas que conoce.

Como regla general, para leer melodías con texto, se debe respetar la puntuación de la letra: las comas y puntos determinan los lugares en los que es posible (aunque no obligatorio) respirar o realizar pequeñas cesuras. También, como se ha dicho, es importante comprender el sentido del texto que se está cantando. Si está en un idioma poco conocido, será necesario procurarse una traducción adecuada y buscar asesoramiento para su correcta pronunciación.

EJERCICIO M.166 - Cante 10 canciones que recuerde, eligiendo entre distintos estilos musicales, y analice la relación entre letra y música.

- Extraiga la letra y anótela observando si se trata de una poesía métrica (con estrofas y versos) o de un texto en prosa (o poesía en verso libre). Determine los versos que riman entre sí y observe en qué lugar del fraseo musical aparecen estos versos rimados.

- Analice la construcción del texto en células rítmicas y observe la relación entre acentos y células del texto y acentos y células musicales (coincidencia o discrepancia).

- Determine las unidades de sentido del texto y observe cómo se relacionan con el fraseo musical.

- Observe si se producen cambios en la melodía o la armonía en relación con momentos especiales del texto.

EJERCICIO M.167 - Ponga letra a algunas melodías tomadas de los capítulos anteriores, utilizando poesías o textos conocidos o inventados. Busque hacer coincidir los acentos del texto con los acentos musicales y respete el fraseo. Recuerde que es posible repetir palabras o frases, cuidando que esta repetición se relacione coherentemente con la melodía. Escriba su texto debajo de la línea melódica y cante las canciones interpretándolas adecuadamente.

EJERCICIO M.168 - Analice las células rítmicas de los siguientes textos e invente melodías armonizadas para ellos. Respete el fraseo y haga coincidir los acentos de letra y música. Puede crear melodías propias o recordar melodías que conozca y se adapten al texto. Escriba las canciones con el texto y luego, cántelas interpretándolas adecuadamente.

1- Río caudaloso
déjame pasar
que a mi palomita
la voy a buscar. (copla popular)

2- Dime cuál de los males
es más terrible:
si el amor, o los celos,
o un imposible. (copla popular)

3- Pa' las gallinas, el máiz,
pa' los pollos, el arroz,
para las viejas, los viejos
y pa' las muchachas, yo. (copla popular)

4- Diecinueve de Agosto,
adiós, María.
Tus padres,
tus hermanas,
tus hermanos que tanto te querían. (Homero Manzi)

5- Pobre barquilla mía
entre peñascos rota,
sin velas desvelada
y entre las olas, sola. (Lope de Vega)

6- Mas naides se crea ofendido
pues a ninguno incomodo;
y si canto de este modo
por encontrarlo oportuno
no es para mal de ninguno
sino para bien de todos. (José Hernández)

La lectura a primera vista con texto requiere entrenar la visión simultánea de la línea musical y la línea del texto. También requiere la visión adelantada de la frase, tanto melódica como poética, ya que sólo así se entenderá el sentido de la nota-sílaba que se está cantando. Obviamente, también se requiere un buen manejo de la lectura melódico-armónica, que no necesite apoyarse en el nombre de las notas.

NOTAS

1- Muchas partituras para canto agrupan las figuras en coincidencia con la distribución de las sílabas del texto; por ejemplo:

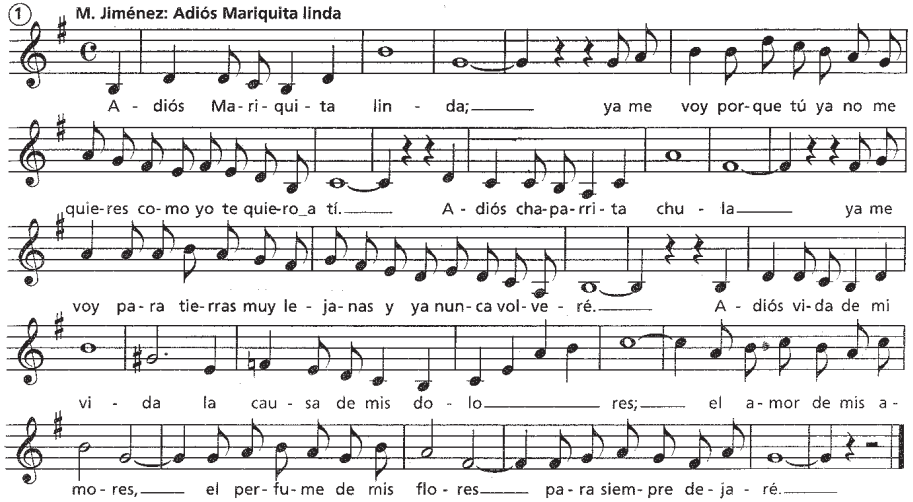
dificultando el reconocimiento de los agrupamientos rítmicos que forman un tiempo. En el próximo ejercicio se ejemplifica este tipo de escritura.

2- Las sílabas que forman una palabra suelen unirse por medio de guiones. La prolongación de una sílaba sobre una nota larga o varias notas se indica con un guión largo.

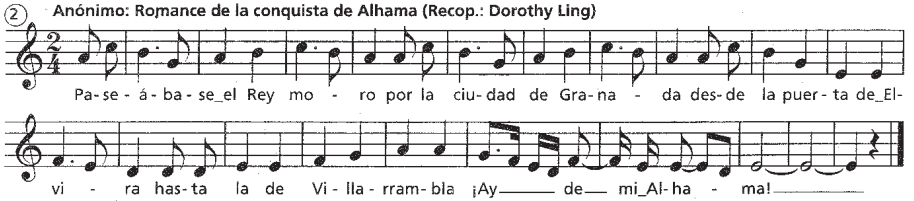
Melodía 108

EJERCICIO M.169 - Lea directamente con texto las siguientes melodías:

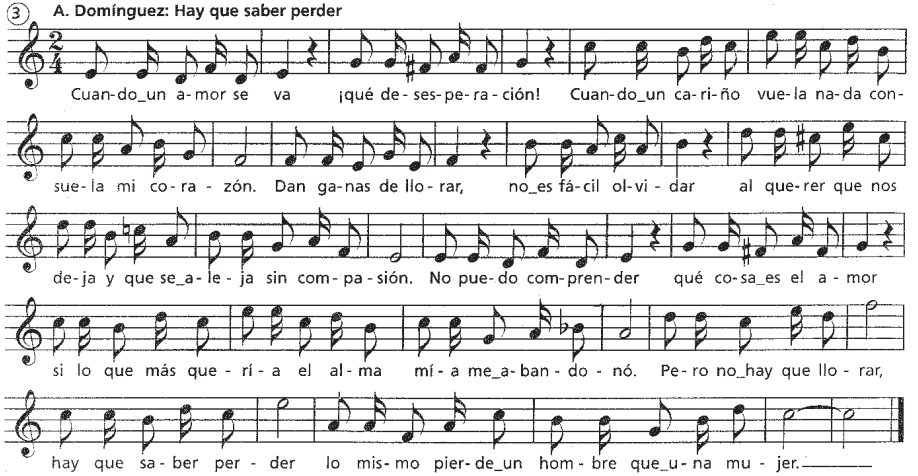
① **M. Jiménez: Adiós Mariquita linda**


A - diós Ma - ri - qui - ta lin - da; ya me voy por - que tú ya no me
quie - res co - mo yo te quie - ro_a tí. A - diós cha - pa - rri - ta chu - la ya me
voy pa - ra tie - rras muy le - ja - nas y ya nun - ca vol - ve - ré. A - diós vi - da de mi
vi - da la cau - sa de mis do - lo res; el a - mor de mis a -
mo - res, el per - fu - me de mis flo - res pa - ra siem - pre de - ja - ré.

② **Anónimo: Romance de la conquista de Alhama (Recop.: Dorothy Ling)**

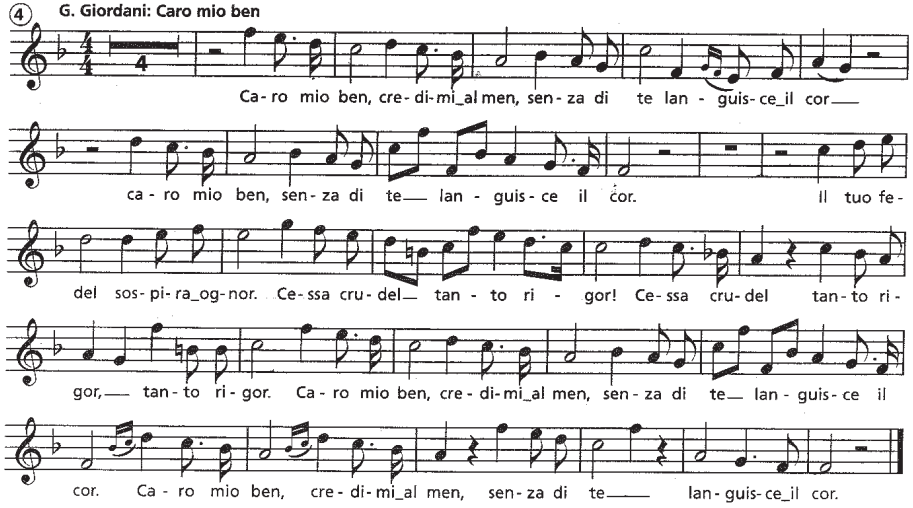


③ **A. Domínguez: Hay que saber perder**


Cuan - do_un a - mor se va ¡qué de - ses - pe - ra - ción! Cuan - do_un ca - ri - ño vue - la na - da con -
sue - la mi co - ra - zón. Dan ga - nas de llo - rar, no_es fá - cil ol - vi - dar al que - rer que nos
de - ja y que se_a - le - ja sin com - pa - sión. No pue - do com - pren - der qué co - sa_es el a - mor
si lo que más que - rí - a el al - ma mí - a me_a - ban - do - nó. Pe - ro no_hay que llo - rar,
hay que sa - ber per - der lo mis - mo pier - de_un hom - bre que_u - na mu - jer.

Melodía 109

④ **G. Giordani: Caro mio ben**


Ca - ro mio ben, cre - di - mi_al men, sen - za di te lan - guis - ce_il cor
ca - ro mio ben, sen - za di te lan - guis - ce il cor. Il tuo fe -
del sos - pi - ra_og - nor. Ce - ssa cru - del tan - to ri - gor! Ce - ssa cru - del tan - to ri -
gor, tan - to ri - gor. Ca - ro mio ben, cre - di - mi_al men, sen - za di te lan - guis - ce il
cor. Ca - ro mio ben, cre - di - mi_al men, sen - za di te lan - guis - ce_il cor.

ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR LOS TEMAS "17" DE "RITMO" E "INTERVALOS" Y EL TEMA "16/17" DE "ARMONIA".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON EL TEMA "18" DE "ARMONIA" Y CON LOS TEMAS "18/19" DE "RITMO" E "INTERVALOS".

Tema 18

LECTURA EN OTRAS TONALIDADES

Habiendo ya trabajado sobre tres tonalidades mayores y sus respectivas relativas menores, será fácil encarar la lectura melódica en otras tonalidades. Para ello, daremos aquí algunas instrucciones útiles.

1- Antes de leer una melodía es necesario ubicarse auditivamente en la tonalidad correspondiente. Para ello, una vez determinada la tonalidad –observando la Armadura de Clave y el aspecto general de la melodía, sobre todo en la sección final– realice los siguientes ejercicios auditivos:

a) para tonalidades mayores

- Cantar la escala.
- Cantar el arpegio básico: 1°, 3° y 5° sonidos.
- Agregar melódicamente el 6° y 2° sonidos completando la pentatónica mayor.
- Agregar el resto de los sonidos de la escala.
- Practicar sobre los siguientes esquemas armónicos, cantando los bajos y los arpegios de los acordes y determinando las alteraciones que corresponden a cada acorde efectivo:

1- I - V - I
I - IV - V - I

2- I - II - V - I
I - VI - II - V - I
I - III - IV - V - I
I - IIIe - VI - II - V - I

3- I - Ie - IV - V - I
I - IIe - V - I
I - VIe - II - V - I
I - VIIe - (III) - IIIe - (VI) - VIe - (II) - IIe - V - (I) - Ie - IV - V - I

b) para tonalidades menores:

- Cantar la escala.
- Cantar el arpegio básico: 1°, 3° y 5° sonidos.
- Completar la parte diatónica de la escala con el 2° y 4° sonidos.
- Agregar la parte cromática de la escala.
- Practicar sobre los siguientes enlaces armónicos, cantando los bajos y los arpegios de los acordes y determinando las alteraciones que corresponden a cada acorde efectivo:

1- I - V - I
I - IV - V - I

2- I - III - V - I
I - VI - V - I
I - VI - VIIe - III - V - I

3- I - Ie - IV - V - I
I - IIe - V - I
I - Ie - (IV) - IVe - (VII) - VIIe - (III) - IIIe - VI - V - I

2- Una vez establecida auditivamente la tonalidad es importante observar el plan armónico general, registrando la presencia de alteraciones accidentales, las cuales pueden ser simples cromatismos sin función armónica o sugerir cambios a la tonalidad relativa o modulaciones a Tónicas momentáneas o definitivas.

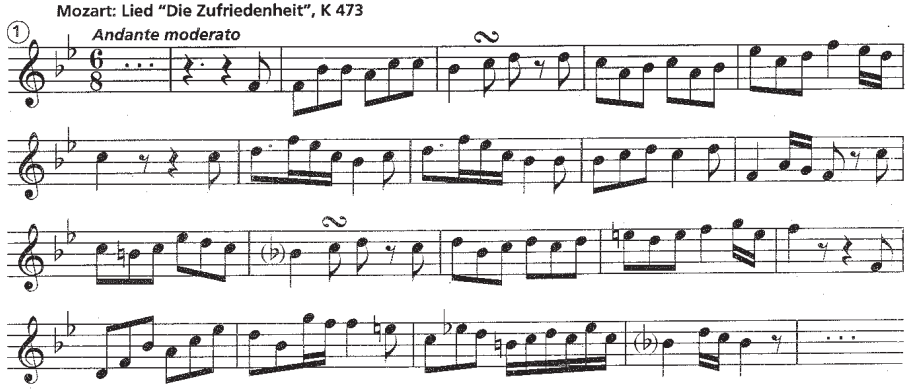
Recuerde que una **alteración ascendente** sugiere una resolución hacia la nota ubicada un Semitono más arriba (la cual pasa a ser Tónica momentánea) y que una **alteración descendente** sugiere una resolución melódica hacia la nota situada un Semitono más abajo, la cual es la 3a o la 5a del acorde de resolución.

El tiempo y la ejercitación harán automáticas todas estas observaciones e innecesaria esta preparación previa a la lectura; sin embargo, hasta que llegue ese momento, se sugiere seguir cuidadosamente las instrucciones indicadas más arriba.

EJERCICIO M.170 - Lea las siguientes melodías, imaginando la armonía según las instrucciones dadas. En las melodías con texto, lea éste simultáneamente. Cuide la velocidad del pulso y el fraseo general, ubique las respiraciones y cesuras necesarias y determine la mejor interpretación para cada obra. Trate de buscar las partituras originales, analice la armonización anotada por los autores y compárela con la suya.

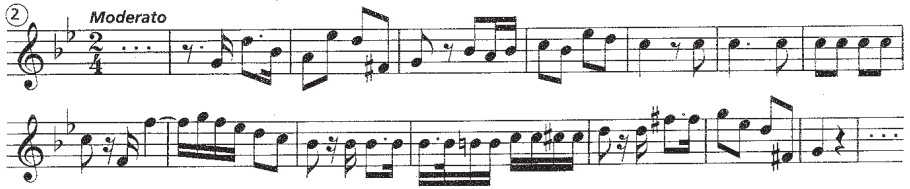
Mozart: Lied "Die Zufriedenheit", K 473

① *Andante moderato*



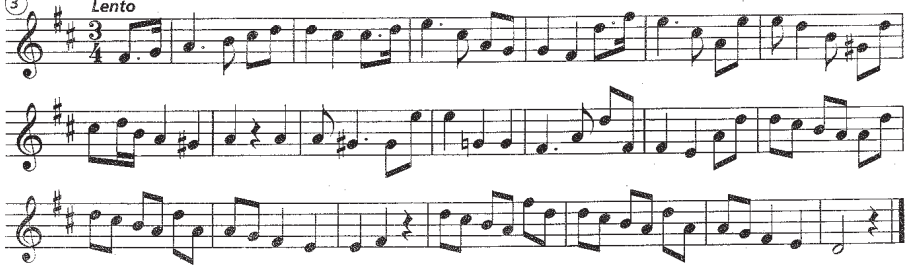
Mozart: Lied "Der Zauberer", K 472

② *Moderato*



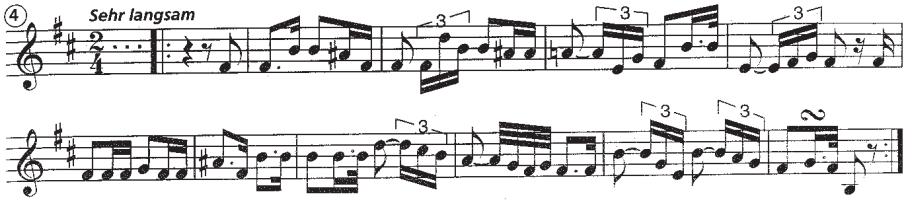
Mozart: Lied "O Heiliges Band", K 148

③ *Lento*



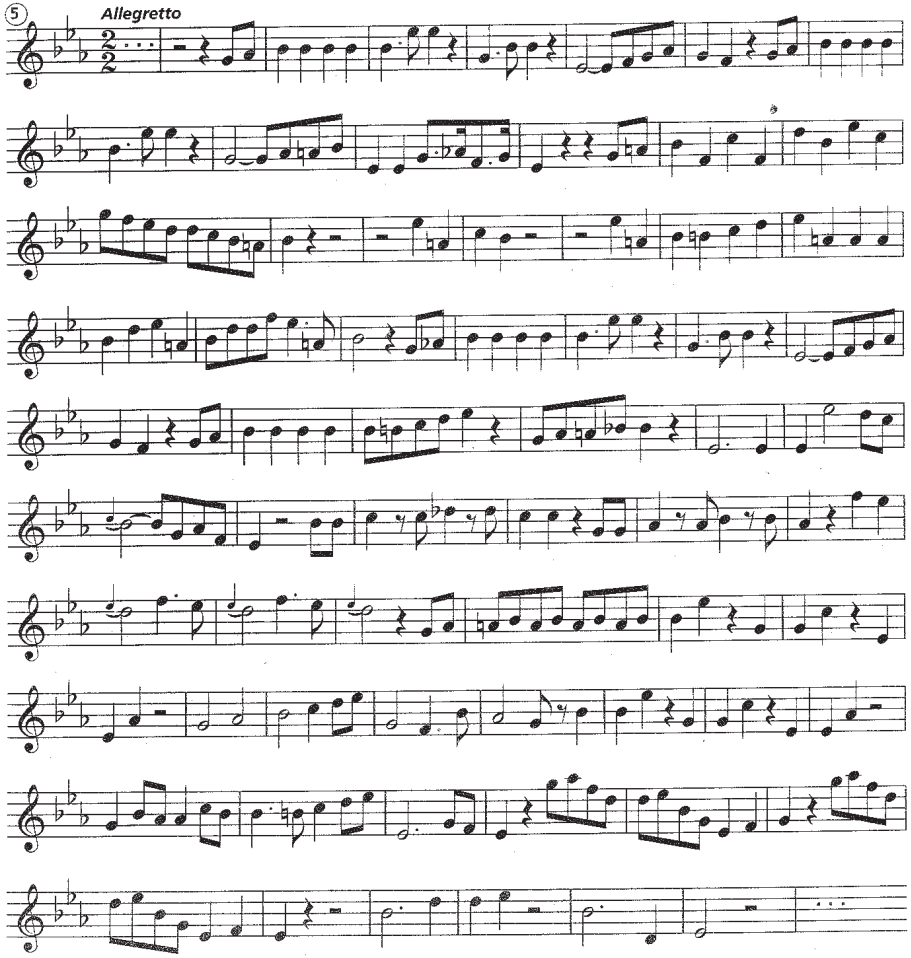
Schubert: Lied "Des Mädchens Klage", op. 58, N° 3

④ *Sehr langsam*



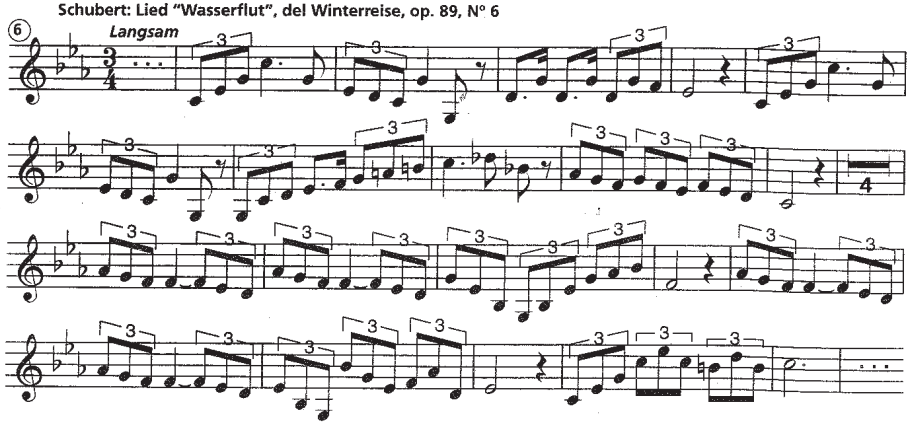
Mozart: Lied "An Chloe", K 524

⑤ *Allegretto*



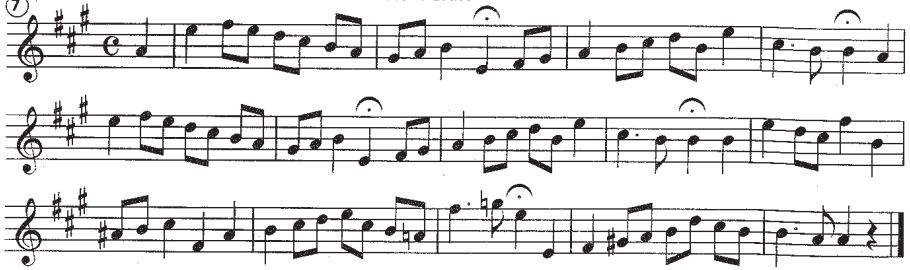
Schubert: Lied "Wasserflut", del Winterreise, op. 89, Nº 6

6 *Langsam*



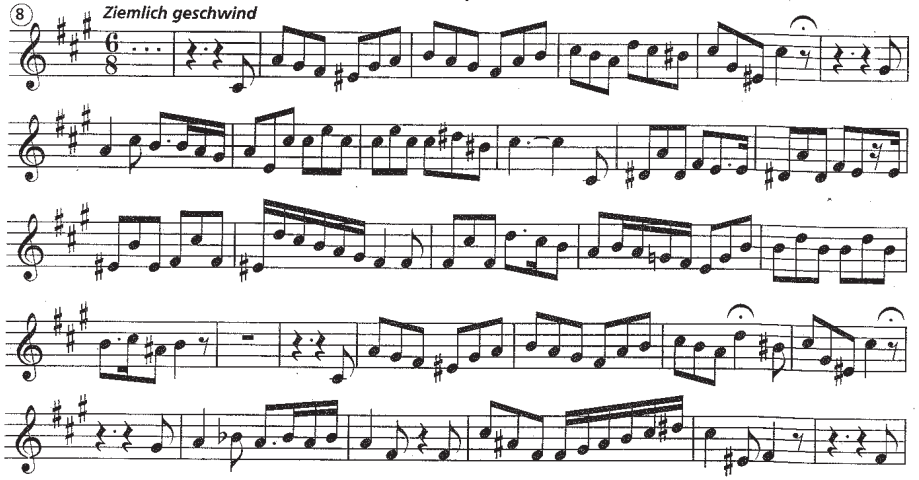
J. S. Bach: Lied "Kommt wieder aus der finstern Gruft"

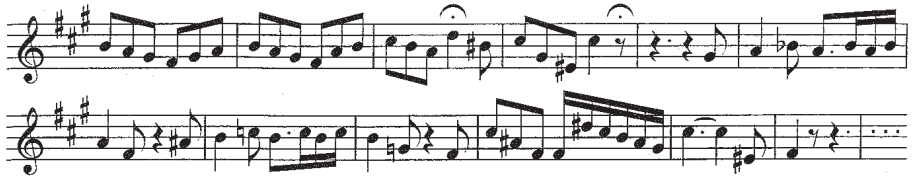
7



Schubert: Lied "Die Wetterfahne", del Winterreise, op. 89, Nº 2

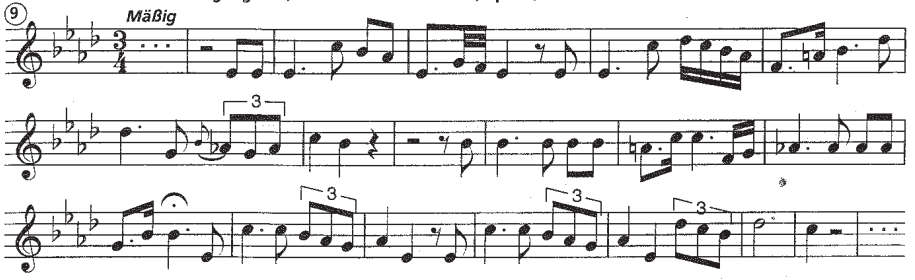
8 *Ziemlich geschwind*





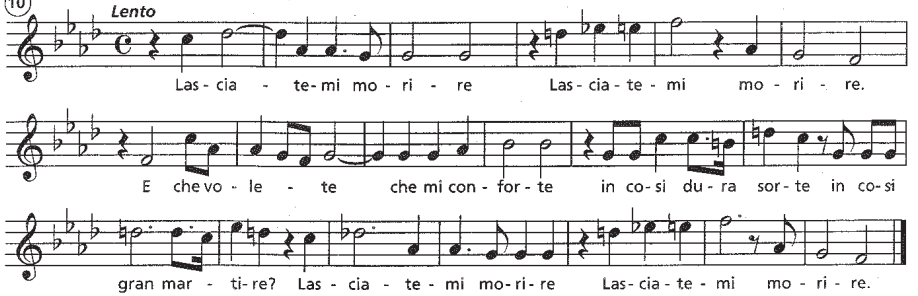
Schubert: Lied "Morgengruß", de Die schöne Müllerin, op. 25, Nº 8

9 *Mäßig*



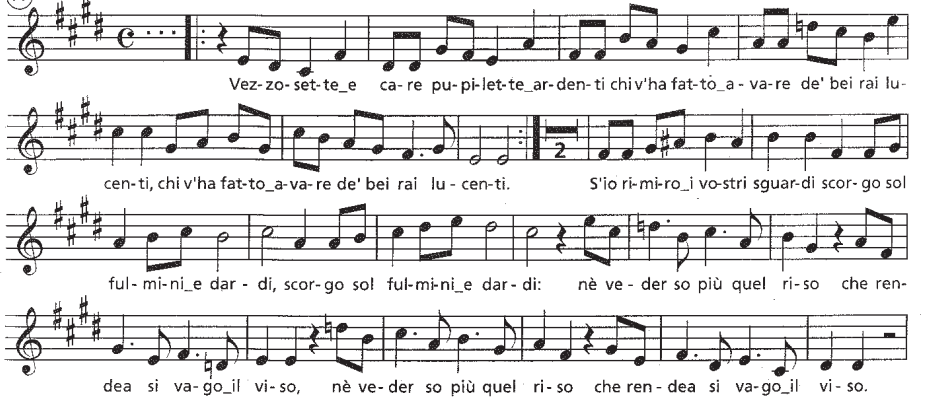
Monteverdi: Lasciatemi morire

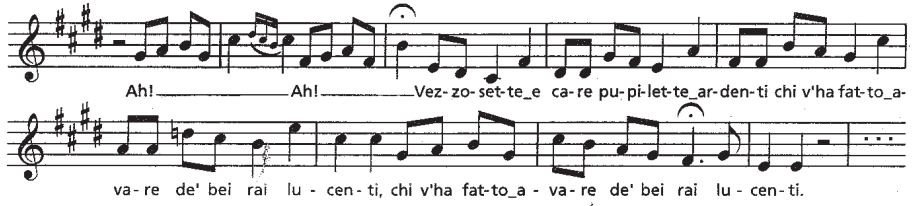
10 *Lento*


Las - cia - te- mi mo - ri - re Las - cia - te - mi mo - ri - re.
E che vo - le - te che mi con - for - te in co- si du - ra sor - te in co- si
gran mar - ti- re? Las - cia - te - mi mo- ri- re Las- cia - te - mi mo - ri - re.

Falconieri: Vezzosette e care pupilette

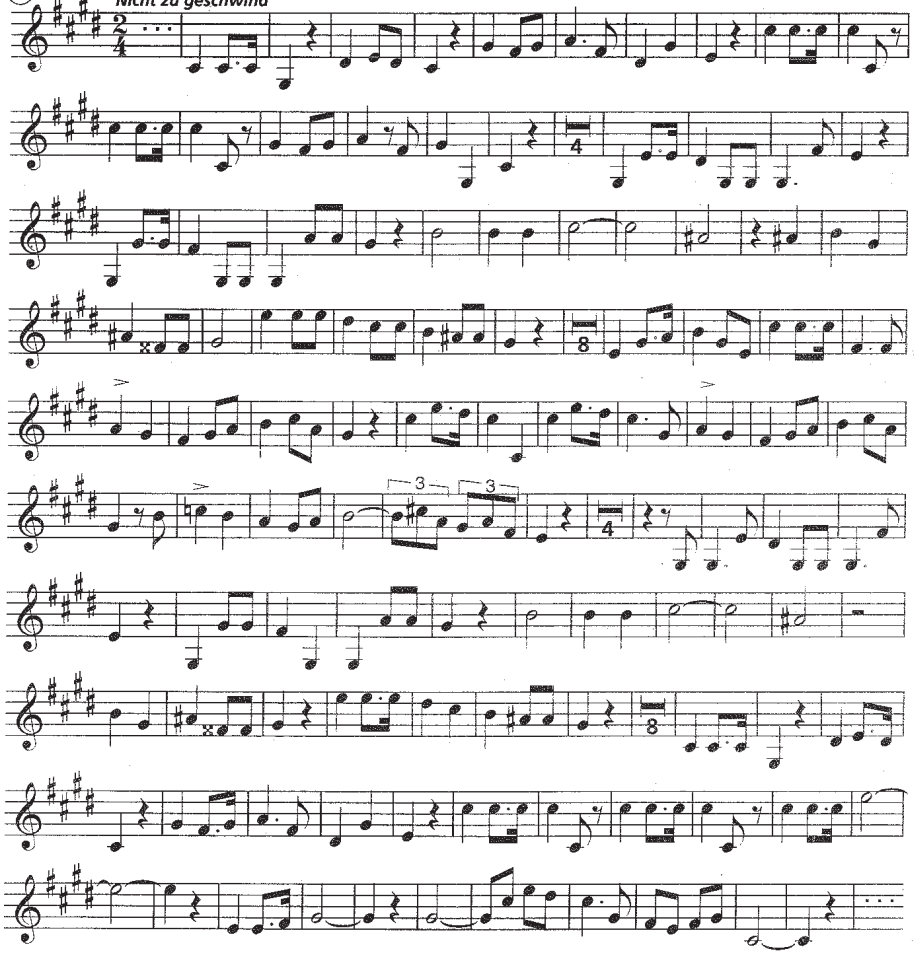
11


Vez- zo- set- te_e ca- re pu- pi- let- te_ar- den- ti chi v'ha fat- to_a - va- re de' bei rai lu-
cen- ti, chi v'ha fat- to_a- va- re de' bei rai lu - cen- ti. S'io ri- mi- ro_i vo- stri sguar- di scor- go sol
ful- mi- ni_e dar - di, scor- go sol ful- mi- ni_e dar - di: nè ve - der so più quel ri- so che ren-
dea si va- go_il vi- so, nè ve- der so più quel ri- so che ren - dea si va- go_il vi - so.



12 **Schubert: Lied "Aufenthalt", del Schwanengesang, N° 5**

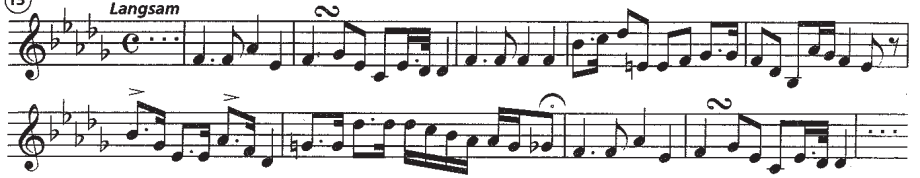
Nicht zu geschwind



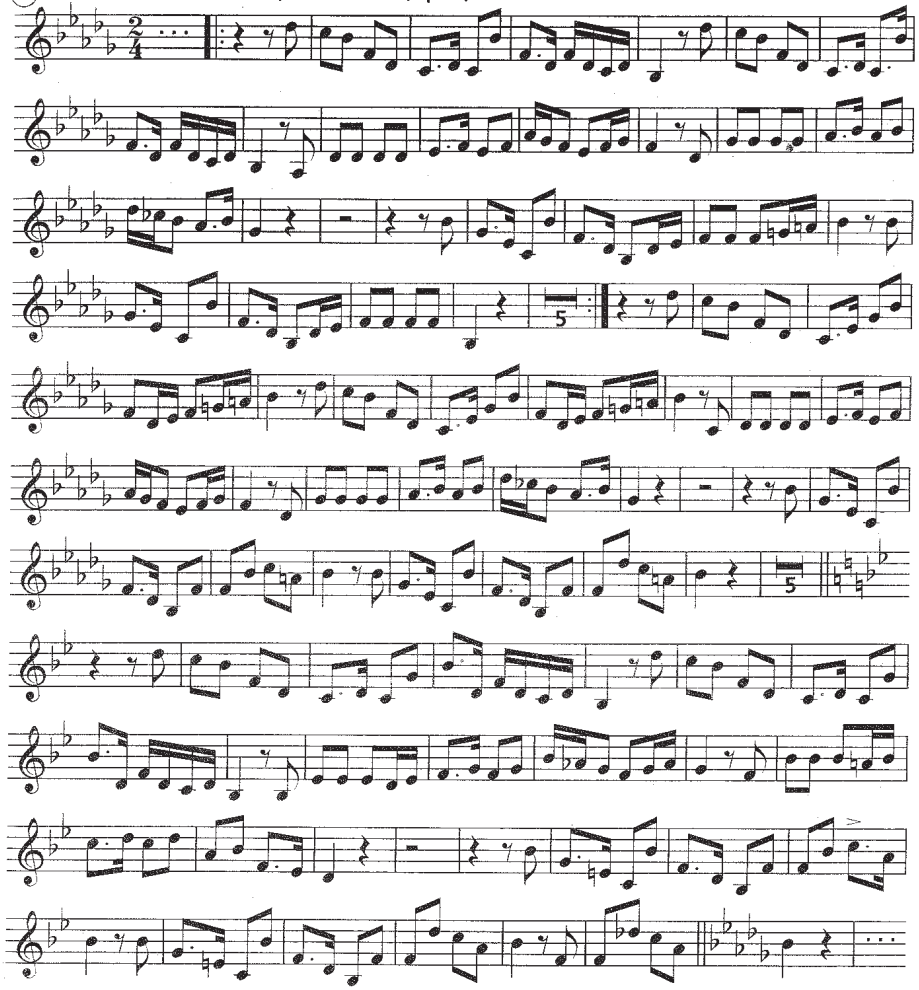
Melodía 116

13 **Schubert: Lied "Litanei"**

Langsam



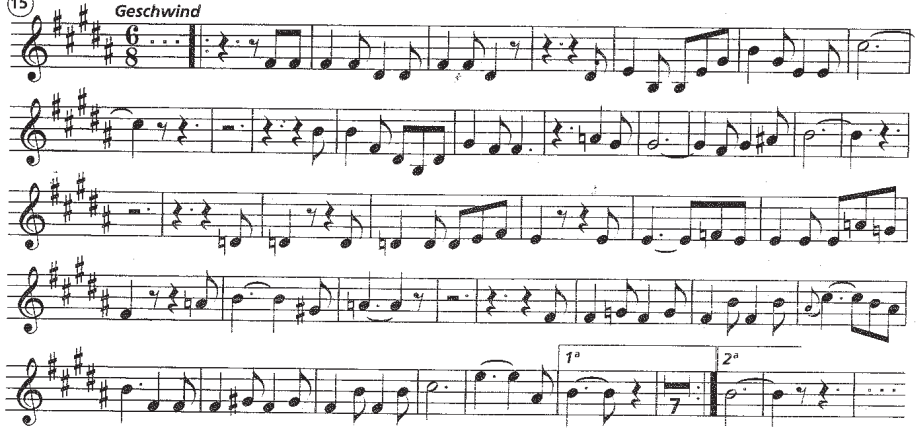
14 **Schubert: Lied "Gute Nacht", del Winterreise, op. 89, N° 1**



Melodía 117

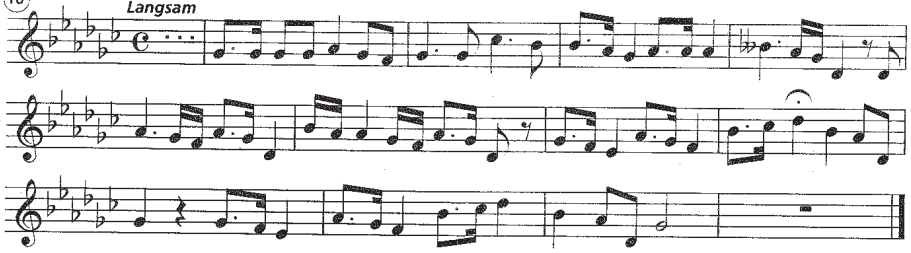
15 Schubert: Lied "Die Post", del Winterreise, op. 89, Nº 13

Geschwind



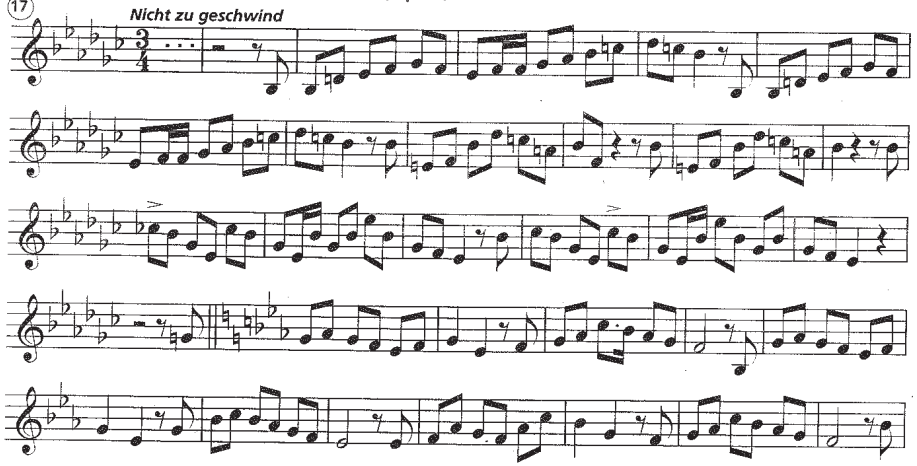
16 Schubert: Lied "Wanderers Nachtlied", op. 96, Nº 3

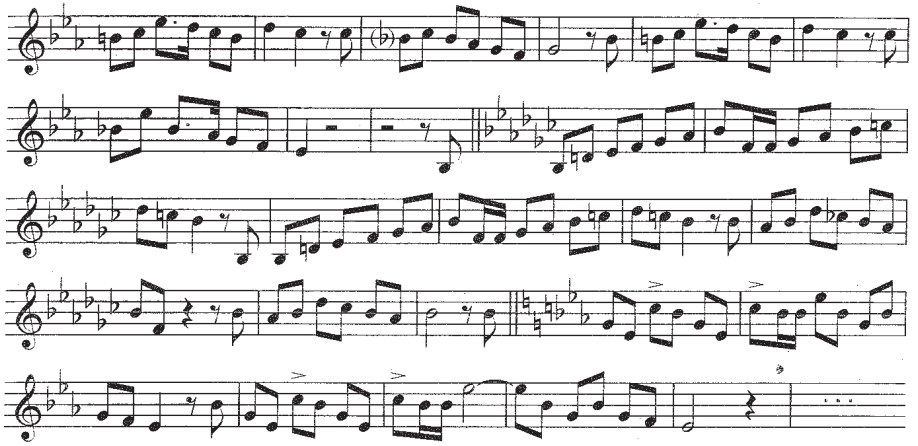
Langsam



17 Schubert: Lied "Rückblick", del Winterreise, op. 89, Nº 8

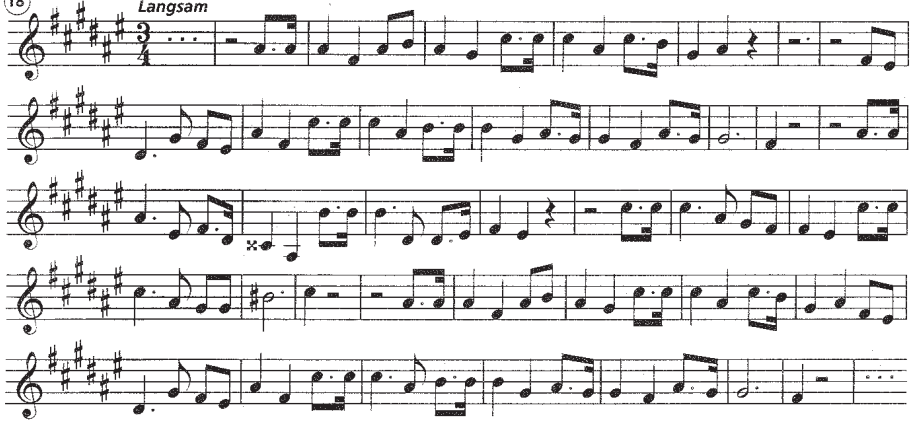
Nicht zu geschwind





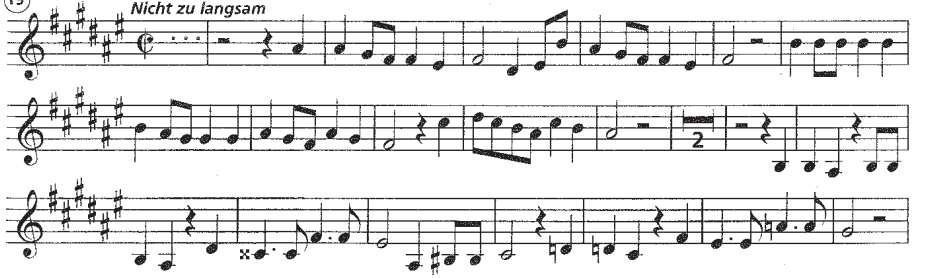
Schubert: "Lied eines Schiffers an die Dioskuren", op. 65, Nº 1

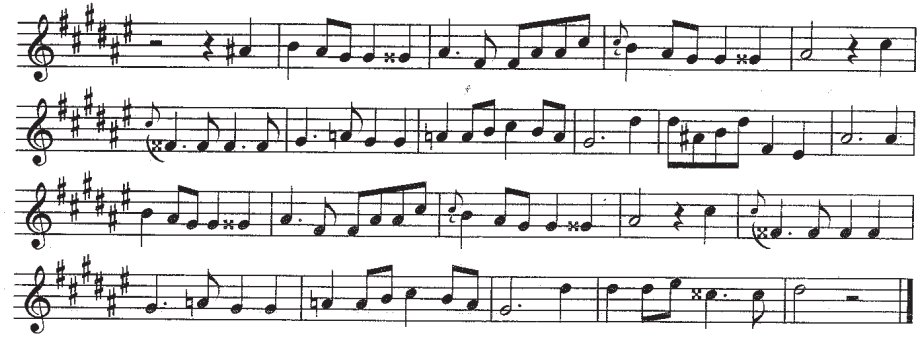
18 *Langsam*



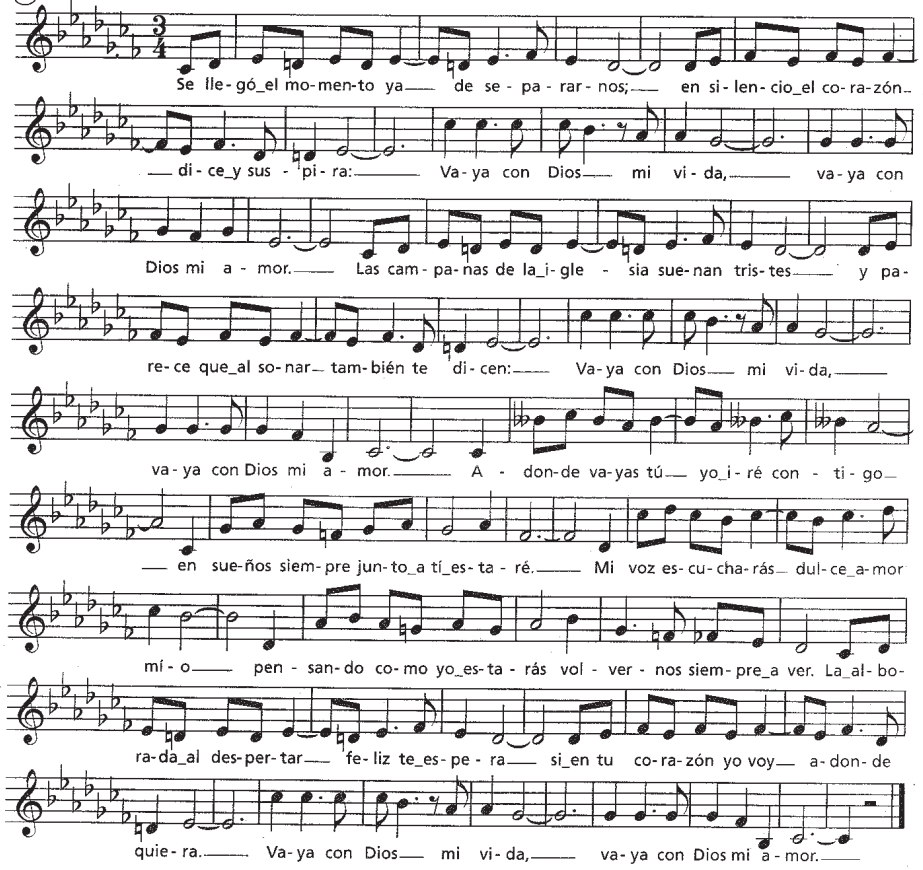
Schubert: Lied "Gefrorne Tränen", del Winterreise, op. 89, Nº 3

19 *Nicht zu langsam*





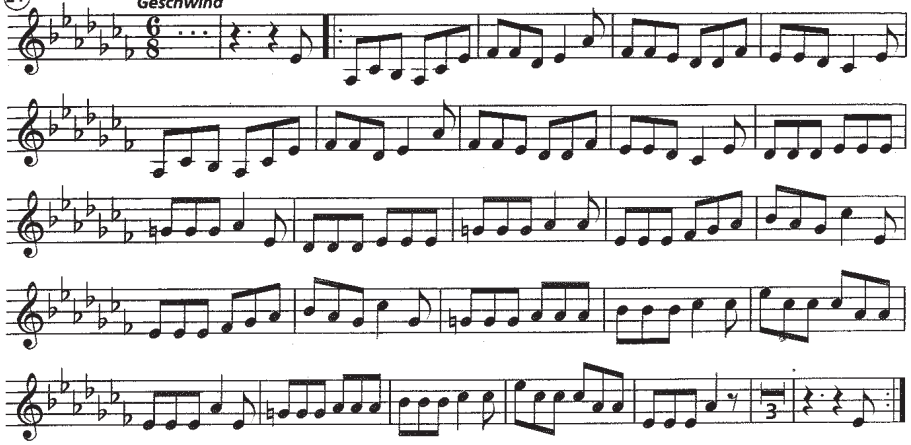
20 **Pepper: Vaya con Dios**


Se lle-gó_el mo-men-to ya de se-pa-rar-nos; en si-len-cio_el co-ra-zón
di-ce_y sus-pi-ra: Va-ya con Dios mi vi-da, va-ya con
Dios mi a-mor. Las cam-pa-nas de la_i-gle-sia sue-nan tris-tes y pa-
re-ce que_al so-nar tam-bién te di-cen: Va-ya con Dios mi vi-da,
va-ya con Dios mi a-mor. A-don-de va-yas tú yo_i-ré con-ti-go
en sue-ños siem-pre jun-to_a tí_es-ta-ré. Mi voz es-cu-cha-rás dul-ce_a-mor
mí-o pen-san-do co-mo yo_es-ta-rás vol-ver-nos siem-pre_a ver. La_al-bo-
ra-da_al des-per-tar fe-liz te_es-pe-ra si_en tu co-ra-zón yo voy a-don-de
quie-ra. Va-ya con Dios mi vi-da, va-ya con Dios mi a-mor.

Melodía 120

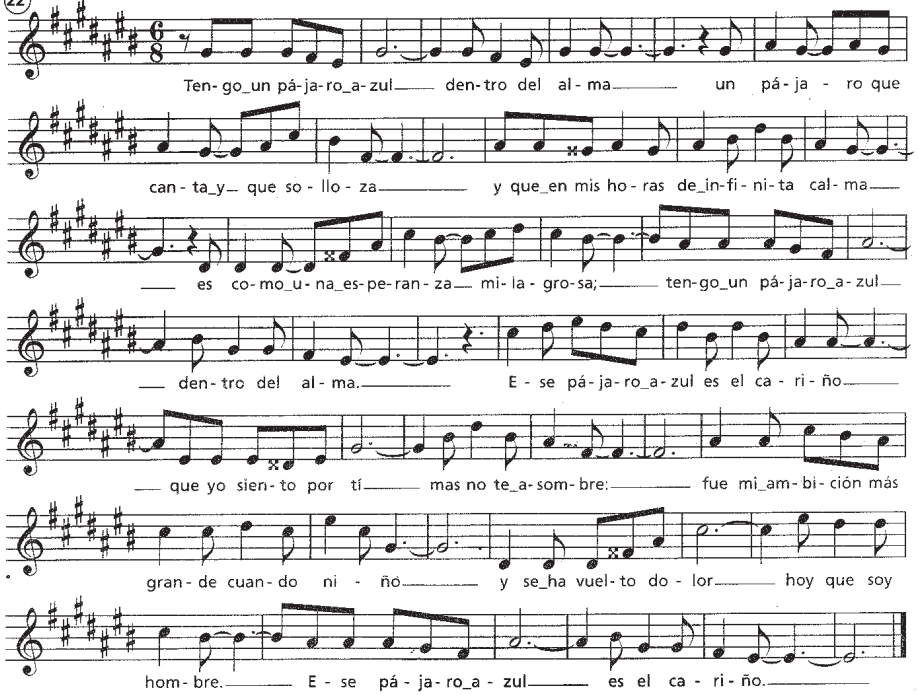
Schubert: Lied "Der Jäger", de Die schöne Müllerin, op. 25, Nº 14

21 *Geschwind*



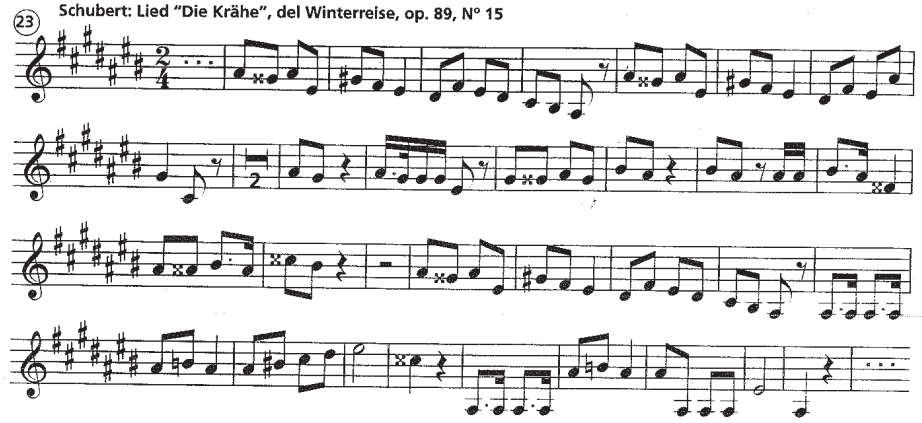
Domínguez: Pájaro azul

22


Ten-go_un pá-ja-ro_a-zul den-tro del al-ma un pá-ja-ro que
can-ta_y que so-llo-za y que_en mis ho-ras de_in-fi-ni-ta cal-ma
es co-mo_u-na_es-pe-ran-za mi-la-gro-sa; ten-go_un pá-ja-ro_a-zul
den-tro del al-ma. E-se pá-ja-ro_a-zul es el ca-ri-ño
que yo sien-to por tí mas no te_a-som-bre: fue mi_am-bi-ción más
gran-de cuan-do ni-ño y se_ha vuel-to do-lor hoy que soy
hom-bre. E-se pá-ja-ro_a-zul es el ca-ri-ño.

Melodía 121

(23) Schubert: Lied "Die Krähe", del Winterreise, op. 89, N° 15



EJERCICIO PERMANENTE

A lo largo de este libro, usted ha adquirido un buen entrenamiento en lectura y escritura, o sea, aprendió a manejar una herramienta útil para su tarea musical. Sin embargo, de la misma manera que un atleta entrena sus músculos y reflejos, o un artesano afila sus herramientas, usted necesita mantener al día su entrenamiento para no perder la habilidad adquirida. Para ello, es recomendable **leer una partitura o un trozo musical por día**, estudiándolo con la misma atención y cuidado con que realizó sus ejercicios anteriores. Trate de lograr una lectura a primera vista fluida, con fraseo, comprensión armónica, precisión rítmica, buena afinación y expresión adecuada al texto. **Escriba también una canción por día** (conocida o inventada) ejercitándose en todas las tonalidades, tratando de anotar lo más fielmente posible todos los datos necesarios para que una posterior lectura de su partitura reproduzca exactamente la melodía que usted escuchó o inventó.

ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR EL TEMA "18" DE "ARMONIA" Y SIGA CON LOS TEMAS "18/19" DE "RITMO" E "INTERVALOS".

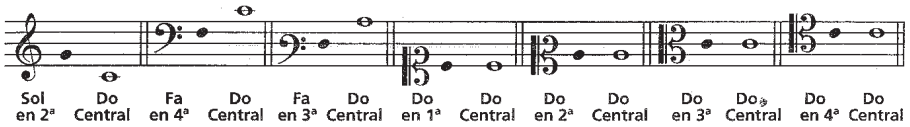
ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON EL TEMA "19" DE "ARMONIA" Y TERMINAR LOS TEMAS "18/19" DE "RITMO" E "INTERVALOS".

Tema 19

LECTURA EN CLAVES DE DO

Durante muchos siglos, adecuándose a los registros de cada instrumento o voz, se utilizaron varias claves con el objetivo de aprovechar el pentagrama sin escribir líneas adicionales (o usando sólo una).

Estas claves eran las siguientes (se indica la nota que da nombre a la clave y la ubicación del Do central para cada una):



Por ejemplo, las partes de Contralto se solían escribir en Clave de Do en 3a línea, ubicando el registro de la voz dentro del pentagrama:

En Clave de Sol, como se anotan ahora las partes de Contralto, son necesarias varias líneas adicionales para abarcar la parte grave del registro, y queda la parte aguda del pentagrama sin utilizar:

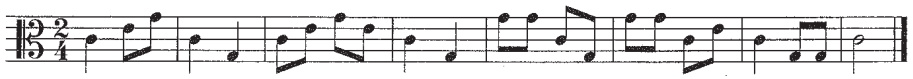
Según la costumbre de escritura de ciertas épocas, si una línea melódica bajaba o subía demasiado escapando del pentagrama, se cambiaba la clave, utilizando alguna que fijara los sonidos dentro de éste. La lectura de partituras que utilizan este sistema es trabajosa, ya que requiere el total dominio de 7 convenciones diferentes de uso del pentagrama, razón por la cual cayó en desuso. Sin embargo, dado que ciertos instrumentos continúan utilizando algunas de estas claves, es posible que en algún momento usted tenga que leer partituras de orquesta o escribir para estos instrumentos y, por lo tanto, necesitará aprender a manejar las claves.

Se dan aquí las instrucciones para que pueda realizar este aprendizaje, comenzando por las Claves de Do en 3a y Do en 4a, que son las que aún utilizan algunos instrumentos.

Es importante realizar, con estas claves, un proceso similar al utilizado para la Clave de Fa: fijar los sonidos en el pentagrama y aprender a reconocerlos sin relacionarlos en modo alguno con los nombres de los sonidos en las otras claves.

CLAVE DE DO EN 3a

Utilizada por la Viola. Cante:



EJERCICIO M.171 - Pase a Clave de Do en 3a algún ejercicio de cada capítulo estudiado, agregando ordenadamente las notas y las tonalidades. Practique la lectura hasta dominarla.

CLAVE DE DO EN 4a

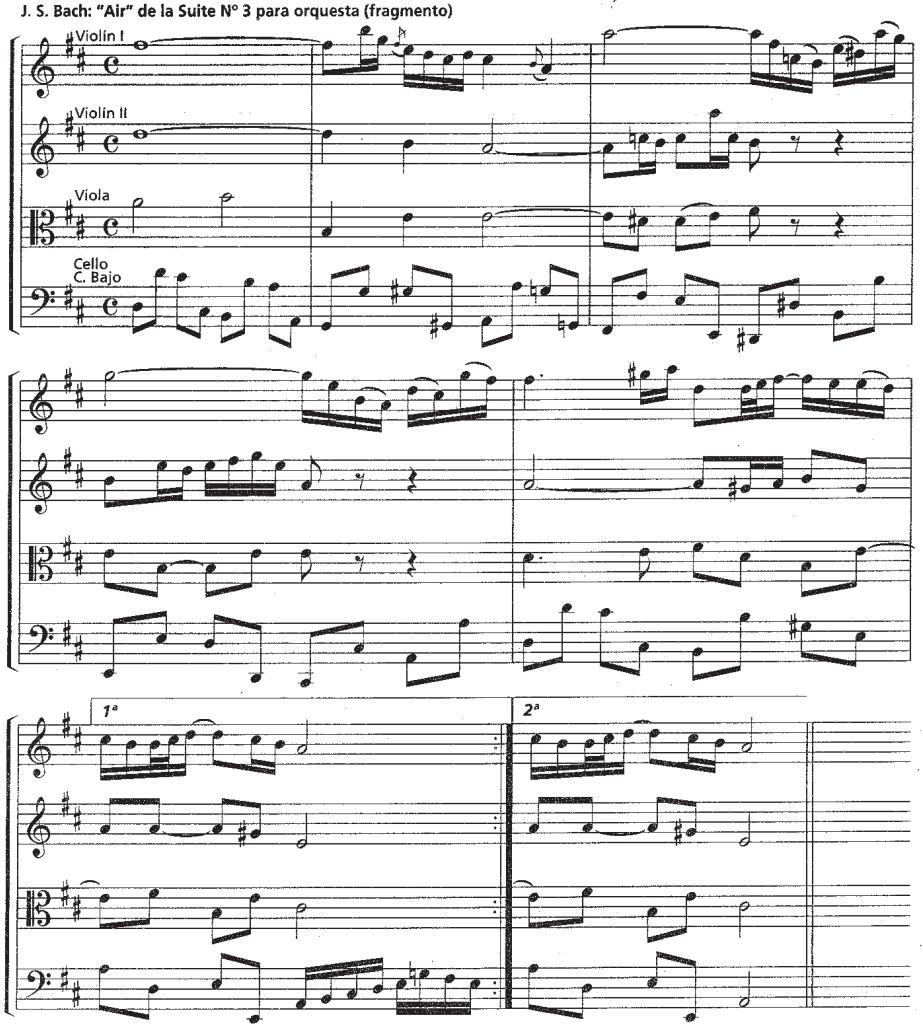
Utilizada para las partes agudas de Violoncelo, Contrabajo, Fagot, Contrafagot y Trombón contralto, tenor y bajo.

Cante:

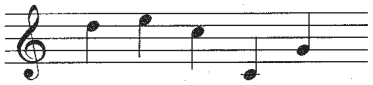
EJERCICIO M.172 - Practique la lectura de la Clave de Do en 4a según las instrucciones del ejercicio anterior.

EJERCICIO M.173 - Cante (o toque) con sus compañeros el siguiente trozo, alternándose en la ejecución de las diferentes partes:

J. S. Bach: "Air" de la Suite N° 3 para orquesta (fragmento)



intervalos



melodía para llamar a los extraterrestres

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON LOS TEMAS "7" DE "RITMO" Y "MELODIA".

Tema 7

INTERVALO

Se llama intervalo a la diferencia de altura entre dos sonidos:

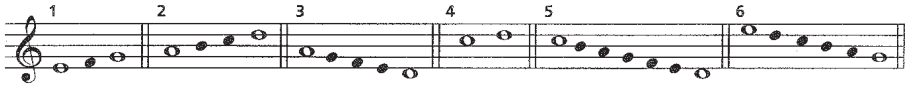
- intervalo melódico, si los dos sonidos son consecutivos;
- intervalo armónico, si los dos sonidos suenan simultáneamente.

Nos dedicaremos a cantar intervalos melódicos, buscando el sonido propio de cada uno, como primer paso hacia la lectura de melodías que escapan al contexto de la escala, o que son atonales, o sea, que no están organizadas alrededor de una Tónica.

NOMBRE DE LOS INTERVALOS

Se nombran contando cuántas notas de la escala hay entre los dos sonidos, incluidos éstos. Los intervalos pueden ser ascendentes o descendentes.

Ejemplos:



1- Mi - Sol (ascendente) se llama "Tercera": 3 notas: Mi - Fa - Sol
2- La - Re (ascendente) se llama "Cuarta": 4 notas: La - Si - Do - Re
3- La - Re (descendente) se llama "Quinta": 5 notas: La - Sol - Fa - Mi - Re
4- Do - Re (ascendente) se llama "Segunda"
5- Do - Re (descendente) se llama "Séptima": 7 notas: Do - Si - La - Sol - Fa - Mi - Re
6- Mi - Sol (descendente) se llama "Sexta": 6 notas: Mi - Re - Do - Si - La - Sol

EJERCICIO I.1 - Diga Segundas, Terceras, Cuartas, Quintas, Sextas y Séptimas, ascendentes y descendentes, a partir de todas las notas de la escala (mezcladas) hasta que salgan rápido.

EJERCICIO I.2 - Diga, lo más rápido posible, el nombre de los siguientes intervalos:

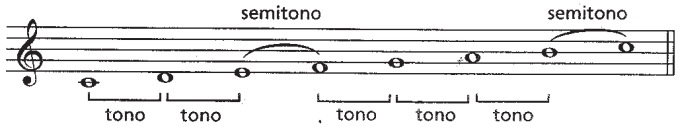
ASCENDENTES		DESCENDENTES	
La - Sol	Do - Mi	Si - Do	Re - Mi
Mi - Fa	Sol - Re	Fa - La	Sol - Do
Fa - Si	Do - Fa	Sol - Mi	Do - Fa
Re - Sol	Si - Do	Re - Do	Do - Sol
Mi - La	Fa - La	Si - Sol	Mi - La
Re - La	Sol - Do	Sol - Si	Re - Fa

TONOS Y SEMITONOS EN LA ESCALA MAYOR

Los intervalos entre dos sonidos consecutivos de la escala no son todos iguales. Existen intervalos grandes, llamados 2as mayores o **Tonos**, e intervalos pequeños, llamados 2as menores o **Semitonos**. (Nótese, sin embargo, que según la convención de escritura usada, estas diferencias no tienen una correspondencia visual en el pentagrama: en él todas las notas guardan entre sí la misma distancia).

Consideraremos que la suma de dos Semitonos es igual a un Tono. Si bien esto es cierto en la escala temperada, utilizada por algunos instrumentos como el piano, no es totalmente cierto en otras escalas cuya descripción se puede encontrar en libros especializados de acústica.

La distribución de los Tonos y Semitonos entre las notas de la escala es la siguiente:



INTERVALOS DE TERCERA

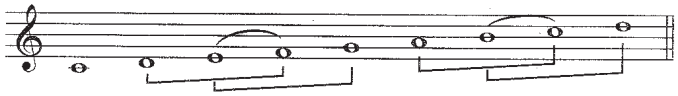
Empezaremos la práctica de intervalos a partir de la Tercera.

Si se observa el esquema de Tonos y Semitonos de la escala, se comprueba que hay dos tipos de Terceras:

- las que abarcan dos Tonos; ej.: Sol - Si (ascendente), llamadas **Terceras mayores**
- las que abarcan un Tono y un Semitono; ej.: La - Do (ascendente), llamadas **Terceras menores**.

INTERVALO DE TERCERA MENOR

Nos dedicaremos en primer término a trabajar con las Terceras menores, o sea, los intervalos de tercera formados por un Tono y un Semitono. Las Terceras menores que se pueden formar usando las notas de la escala son las siguientes:



EJERCICIO I.3 - Aprenda de memoria las Terceras menores ascendentes y descendentes que se pueden formar con las notas de la escala:

ASCENDENTES:	**Re - Fa**	**Mi - Sol**	**La - Do**	**Si - Re**
DESCENDENTES:	**Fa - Re**	**Sol - Mi**	**Do - La**	**Re - Si**

ALTERACIONES

Para obtener Terceras menores a partir de otras notas se recurre a los sonidos ubicados **entre** los sonidos de la escala.

Por ejemplo: la Tercera menor ascendente de Sol tiene que ser un sonido intermedio entre La y Si. Como sólo disponemos de 7 nombres de notas, este sonido no tiene nombre propio. Para anotarlo se utiliza una ALTERACION, un signo que cambia la entonación de la nota sobre la que se aplica, dando así nombre al sonido buscado.

Las alteraciones son:

- el sostenido ♯ que indica un sonido un Semitono más agudo que la nota original
- el doble sostenido 𝄪 que indica un sonido dos Semitonos (o un Tono) más agudo que la nota original
- el bemol ♭ que indica un sonido un Semitono más grave que la nota original
- el doble bemol 𝄫 que indica un sonido dos Semitonos (o un Tono) más grave que la nota original
- el becuadro ♮ que destruye el efecto de cualquier alteración anterior puesta sobre la misma nota.

En nuestro ejemplo, la 3a menor ascendente de Sol debería ser un Si (3 sonidos, Sol - La - Si) un Semitono más grave que el Si real. A este sonido se lo llama "Si bemol", entendiendo que no es un Si, sino un sonido intermedio entre La y Si, ubicado una 3a menor ascendente de Sol, que se llama Si porque no disponemos de un nombre propio para él.

Usando alteraciones, entonces, podemos encontrar otras Terceras menores. Por ejemplo:

ASCENDENTES:
Do - Mi bemol (y no Re sostenido, porque Do - Re es una Segunda)
Do sostenido - Mi
Re sostenido - Fa sostenido
Fa - La bemol
Sol bemol - Si doble bemol

DESCENDENTES:
Fa sostenido - Re sostenido
Si - Sol sostenido (y no La bemol, ya que Si - La es una Segunda)
Si bemol - Sol
Do bemol - La bemol

En el ejemplo anterior habrá notado que las 3as menores naturales, al tener alterados los dos sonidos con la misma alteración (Re# - Fa#) continúan siendo 3as menores. Por eso, si recordamos de memoria las 3as menores naturales (o "gratuitas") las reconoceremos de un golpe de vista cuando se presenten con alteraciones.

NOTA

En ciertos contextos sonoros donde la afinación se basa en los sonidos armónicos, el Do bemol no es un Si, ni el Mi sostenido un Fa, ni el Sol sostenido un La bemol. Los instrumentos temperados –como el piano– usan la misma posición o tecla para las dos notas, pero los cantantes y ciertos instrumentos de cuerda o viento pueden ajustar la afinación de uno u otro sonido en función del contexto armónico. Se retomará este problema en los temas de Armonía.

SONIDO DE LA TERCERA MENOR

Cada intervalo es una "melodía de dos notas", con un sonido propio. El objetivo de nuestro estudio es recordar la melodía de cada intervalo en sí misma sin recurrir a apoyos externos. Sin embargo, en una primera etapa, puede ser útil recordar una canción que comience con cada intervalo (o lo contenga en algún lugar destacado del fraseo), siendo concientes de que al cantar la canción nos ubicamos en cierta relación específica con respecto a la Tónica y esto perturba la captación del sonido del intervalo en sí. Por eso, usaremos las canciones y trataremos de dejarlas de lado lo antes posible.

TERCERA MENOR DESCENDENTE

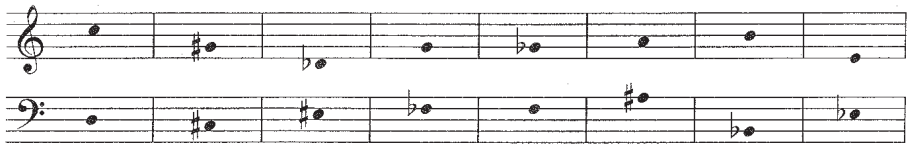
Cante:	3a menor descendente:	
Paloma del palomar	(pa)lo	- ma
Que llueva	(que) llue	- va
Aserrín aserrán	(a)se	- rrán
Eleanor Rigby	Rig	- by

EJERCICIO I.4 - Cante 3as menores descendentes (primero cantando la canción y luego, dejándola de lado) a partir de sonidos de diferente altura.

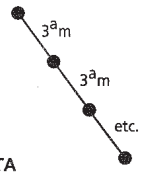
UNION ENTRE SONIDO Y NOMBRE DE NOTA

Recuerde cuáles son las cuatro 3as menores "gratuitas", formadas por notas no alteradas.

EJERCICIO I.5 - Cante 3as menores descendentes nombrando las dos notas del intervalo, a partir de las siguientes notas. Tome las notas de algún instrumento, o invéntelas.



EJERCICIO I.6 - Cante 3as menores descendentes en serie, a partir de sonidos agudos.



Instrucciones:
- cante lentamente, repitiendo el sonido que será comienzo del nuevo intervalo
- luego, trate de no repetir los sonidos, para lograr una melodía continua
- acelere

¡Atención!: si lo que está cantando le suena a Sol - Mi - Do, es incorrecto, ya que Mi - Do es una 3a mayor.

NOTA

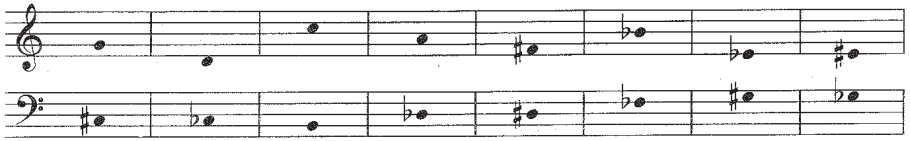
Después de un rato de estar cantando 3as menores, queda en el aire un cierto "clima sonoro" que hace muy difícil equivocarse y cantar otro intervalo; sin embargo, es muy probable que, si al día siguiente intenta cantar otra vez 3as menores, vuelva a cometer errores. Es importante que estos ejercicios se repitan todos los días en sesiones breves, hasta lograr no equivocarse sin necesidad del "clima sonoro". Esto sucederá cuando pueda oír internamente el sonido de la 3a menor.

TERCERAS MENORES ASCENDENTES

Cante:	3a menor ascendente:	
Antón pirulero	An	- tón
Yo vendo unos ojos negros	Yo	- ven
Cumbayah	(cum)ba	- yah

EJERCICIO I.7 - Cante 3as menores ascendentes (con y sin canción) a partir de sonidos diferentes.

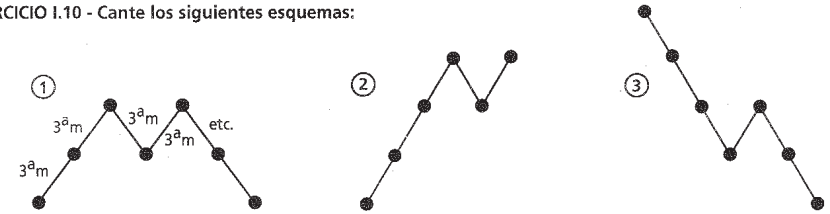
EJERCICIO I.8 - Cante 3as menores ascendentes, nombrando las notas, a partir de las notas siguientes:



EJERCICIO I.9 - Cante 3as menores ascendentes en serie a partir de sonidos graves.

MEZCLA DE TERCERAS MENORES ASCENDENTES Y DESCENDENTES

EJERCICIO I.10 - Cante los siguientes esquemas:



EJERCICIO I.11 - Pase a notas los esquemas del ejercicio anterior, a partir de cualquier nota. Cántelos nombrando las notas:
a) leyéndolas de su partitura;
b) mirando los esquemas del ejercicio anterior y diciendo las notas a partir de una cualquiera.

ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR LOS TEMAS "7" DE "RITMO" Y "MELODIA".

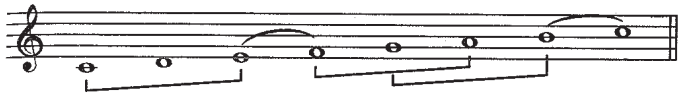
ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON EL TEMA "8/9" DE "RITMO" Y EL TEMA "8" DE "MELODIA".

Tema 8

INTERVALO DE TERCERA MAYOR

La Tercera mayor es un intervalo de Tercera formado por dos Tonos.

Las Terceras mayores que se pueden formar con las notas de la escala son las siguientes:



ASCENDENTES:	Do - Mi	Fa - La	Sol - Si
DESCENDENTES:	Mi - Do	La - Fa	Si - Sol

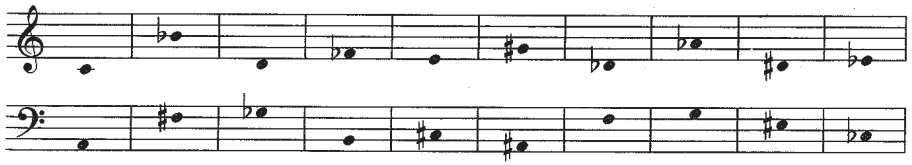
Apréndalas de memoria para reconocerlas de un golpe de vista aunque aparezcan con alteraciones; por ejemplo: Sol# - Si# (ascendente) o Mib - Dob (descendente).

SONIDO DE LA TERCERA MAYOR

Cante:	3a mayor ascendente:	
Ya se van los pastores	Ya	- se
Tengo tres cabritillas	Ten	- go
Doce cascabeles	Do	- ce
Sobre el puente de Aviñón	So	- bre_el
Introducción del Himno Nacional Argentino	dos primeras notas	

EJERCICIO I.12 - Cante 3as mayores ascendentes, con, y luego sin canción, a partir de sonidos diferentes.

EJERCICIO I.13 - Cante 3as mayores ascendentes, nombrando las notas, a partir de las notas siguientes:



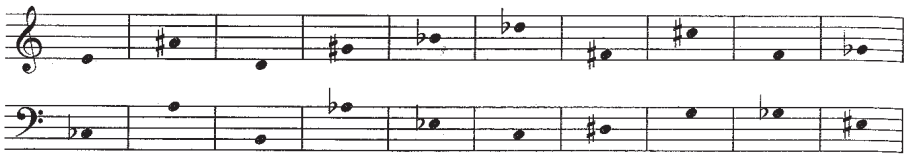
EJERCICIO I.14 - Cante 3as mayores ascendentes en serie, a partir de sonidos graves. Siga las instrucciones del ejercicio I.6.

TERCERA MAYOR DESCENDENTE

Cante:	3a mayor descendente:	
Swing low, sweet chariot	Swing	- low
Quinta sinfonía de Beethoven	(ta ta) ta	- tá

EJERCICIO I.15 - Cante 3as mayores descendentes a partir de diferentes sonidos, con, y luego sin canción.

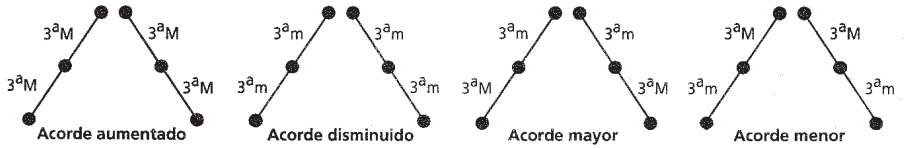
EJERCICIO I.16 - Cante 3as mayores descendentes, nombrando las notas, a partir de las notas siguientes:



EJERCICIO I.17 - Cante 3as mayores descendentes en serie a partir de sonidos agudos. Siga las instrucciones del ejercicio I.6.

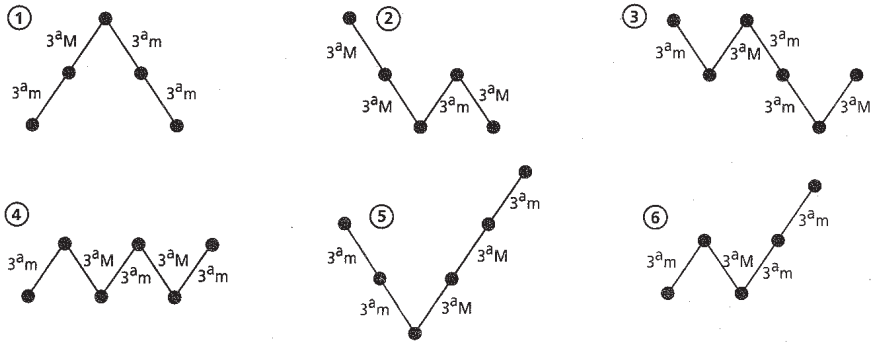
MEZCLA DE TERCERAS MAYORES Y TERCERAS MENORES

EJERCICIO I.18 - Practique las siguientes combinaciones de 3as mayores y menores. Luego, pida a un compañero que cante o toque los esquemas sin anunciarlos (también puede grabarlos) y reconozca los intervalos.
a) arpegios de acordes:

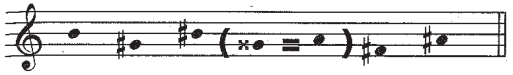


b) cambiando la dirección del intervalo:

EJERCICIO I.19 - Cante los siguientes esquemas, así como están dibujados y también en su versión retrógrada ("marcha atrás", comenzando por la última nota y terminando en la primera, respetando la dirección ascendente o descendente de cada intervalo). Trate de visualizar completos los arpegios de acordes antes de cantarlos. Luego, grabe los esquemas (directos y retrógrados) o pida a un compañero que los toque o cante y reconozca los intervalos.

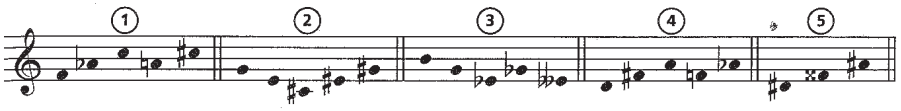


EJERCICIO I.20 - Pase a notas los esquemas (directos y retrógrados) del ejercicio anterior, a partir de cualquier nota. Cante las melodías obtenidas sin consultar el esquema.
Si aparece una nota con doble alteración, escríbala y anote a continuación la nota natural –o con alteración simple– equivalente. Continúe con las demás notas a partir de esta última.
Ejemplo: notas correspondientes al esquema 3 (directo):



Al leer la melodía diga el nombre de la nota con doble alteración y luego cambie el nombre sin cambiar la entonación del sonido.

EJERCICIO I.21 - Cante las siguientes melodías, en sus versiones directa y retrógrada. (¡No anote el nombre del intervalo sobre la partitura!).

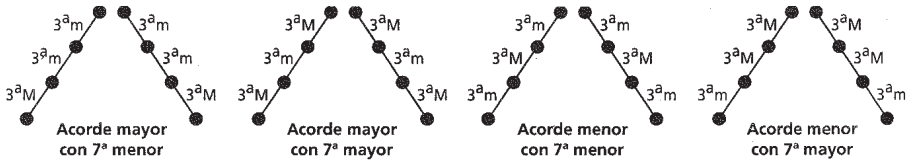


NOTA 1

Los ejercicios I.12 a I.21 deben ser hechos varias veces –por ejemplo, una vez al día– y alternarse con los ejercicios I.4 a I.11. Esta nota vale para todos los nuevos intervalos que aparezcan: practique los ejercicios correspondientes al nuevo intervalo y altérnelos con los ejercicios anteriores. Esta práctica produce un entrenamiento auditivo que es sumamente útil para resolver problemas de lectura.

NOTA 2

Puede complementar la parte a) el Ejercicio I.18 (arpegios de acordes) practicando sobre series de 3 Terceras:
- Si agrega una nueva 3ª mayor al acorde aumentado, llegará a la octava del sonido inicial.
- Si agrega una 3ª menor al acorde disminuido obtendrá un acorde disminuido de cuatro sonidos y si le agrega dos 3as menores, llegará a la octava del sonido inicial.
- Al agregar una nueva 3ª a los acordes menor y mayor surgen los acordes con 7ª.



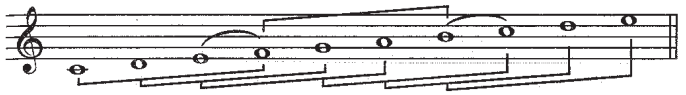
ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR EL TEMA "8" DE "MELODIA" Y SIGA CON EL TEMA "8/9" DE "RITMO".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON EL TEMA "9" DE "MELODIA" Y "ARMONIA" Y SEGUIR CON EL TEMA "8/9" DE "RITMO".

Tema 9

INTERVALO DE CUARTA JUSTA

Observando la escala, notaremos que si usamos sólo los sonidos de ésta, se pueden encontrar seis Cuartas formadas por dos Tonos y un Semitono y una sola formada por tres Tonos:



La Cuarta formada por dos Tonos y un Semitono se llama **Cuarta justa**, y la formada por tres Tonos se llama **Cuarta aumentada** o "Tritono". En este capítulo estudiaremos el sonido de la Cuarta justa, dejando para más adelante el estudio de la Cuarta aumentada.

Las Cuartas justas formadas por sonidos sin alteración son las siguientes:

ASCENDENTES	DESCENDENTES
Do - Fa	Do - Sol
Re - Sol	La - Mi
Mi - La	Sol - Re
Sol - Do	Fa - Do
La - Re	Mi - Si
Si - Mi	Re - La

Recuérdelas de memoria por las razones mencionadas en los capítulos anteriores.

SONIDO DE LA CUARTA JUSTA

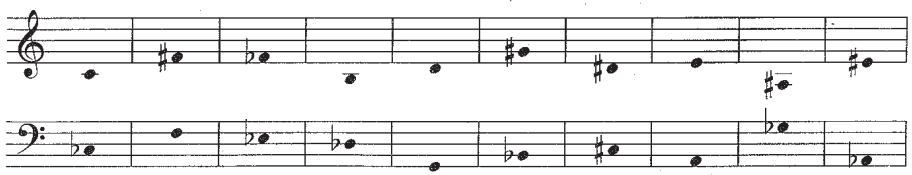
De ahora en adelante nos referiremos a la Cuarta justa como "Cuarta" aclarando solamente si es ascendente o descendente. Para encontrar su sonido nos apoyaremos en una canción para dejarla de lado lo antes posible.

CUARTA ASCENDENTE

Cante:	4a ascendente:	
Arroz con leche	A	- rroz
Aserrín aserrán	(A)se	- rrín
Mambrú se fue a la guerra	Mam	- brú
Canción de la amistad (Auld Lang Syne)	dos primeras notas	
Arde Londres	(Ar)de	- Lon(dres)

EJERCICIO I.22 - Cante 4as ascendentes con, y luego sin canción, a partir de sonidos de diferente altura.

EJERCICIO I.23 - Cante 4as ascendentes, nombrando las notas, a partir de las siguientes notas:



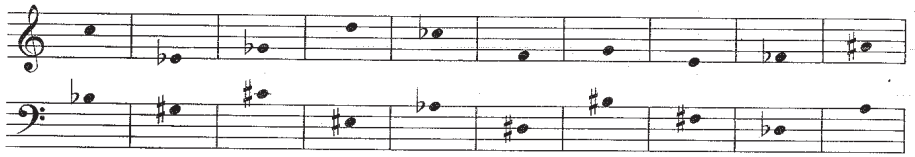
EJERCICIO I.24 - Cante 4as ascendentes en serie a partir de sonidos graves.

CUARTA DESCENDENTE

Cante:	4a descendente:
Zamba de mi esperanza	Zam - ba
Pequeña música nocturna (Mozart)	dos primeras notas
Adeste fideles	(A)des - te
Oh my darling Clementine	(Oh my) dar - ling

EJERCICIO I.25 - Cante 4as descendentes con, y luego sin canción, a partir de sonidos de diferente altura.

EJERCICIO I.26 - Cante 4as descendentes, nombrando las notas, a partir de las siguientes notas:



EJERCICIO I.27 - Cante 4as descendentes en serie a partir de sonidos agudos.

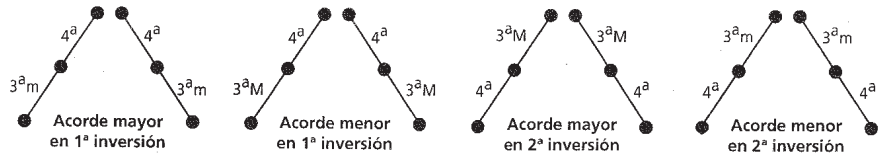
> **NOTA**
> La experiencia de muchos años de trabajo con este libro ha mostrado la necesidad de reforzar la práctica auditiva atonal con más material de estudio. Para ello, he publicado en 1998 el libro MELODIAS ATONALES, que recopila composiciones de alumnos de mis cursos de Lectoescritura Musical. Mis alumnos tomaron los esquemas de intervalos que aparecen a lo largo de estos capítulos y los transformaron en melodías armonizadas, generando un material musical variado y valioso, en la exacta medida de las posibilidades y recursos técnicos de un estudiante.
> Se recomienda intercalar el estudio de esas melodías con los ejercicios que aparecen a continuación. Se menciona en cada caso la referencia a las páginas de MELODIAS ATONALES que complementan el estudio de cada tema.

MEZCLA DE CUARTAS CON LOS INTERVALOS YA ESTUDIADOS

EJERCICIO I.28 - a) Un compañero cantará alternativamente 3as mayores y menores y 4as, ascendentes y descendentes, sin anunciarlas previamente (puede también grabarlas). Reconozca auditivamente cada intervalo. Repita el ejercicio con combinaciones de dos intervalos, en la misma dirección melódica y también cambiando de dirección.

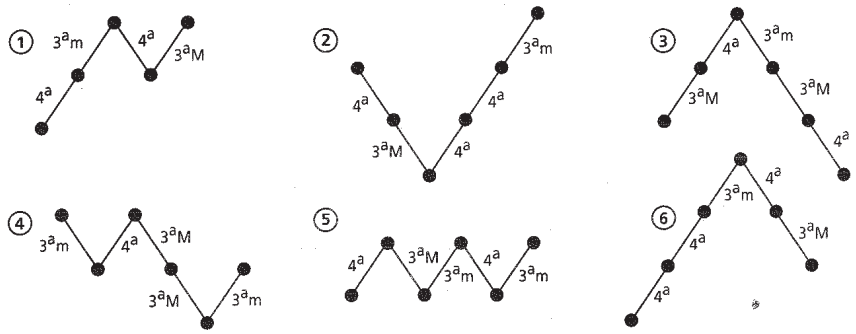
b) Observe que si se combina una 3ª con una 4ª aparecen arpegios de acordes mayores y menores en inversión.

- En la *primera inversión*, el bajo es la 3ª del acorde y el arpegio ascendente consta de una 3ª y una 4ª (el descendente, de una 4ª y una 3ª).
- En la *segunda inversión*, el bajo es la 5ª del acorde y el arpegio ascendente consta de una 4ª y una 3ª (el descendente, de una 3ª y una 4ª).


4ª 4ª 3ªm 3ªm
Acorde mayor en 1ª inversión
4ª 4ª 3ªM 3ªM
Acorde menor en 1ª inversión
3ªM 3ªM 4ª 4ª
Acorde mayor en 2ª inversión
3ªm 3ªm 4ª 4ª
Acorde menor en 2ª inversión

Practique sobre estos arpegios, cantándolos y diciendo el nombre de las notas a partir de todas las notas de la escala cromática.

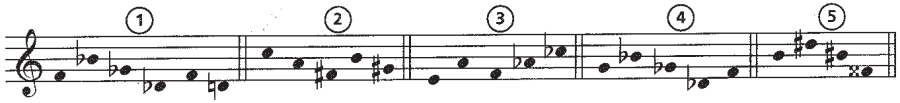
EJERCICIO I.29 - Cante los siguientes esquemas, así como están dibujados y también en su versión retrógrada. Luego, grabe los esquemas (directos y retrógrados) o pida a un compañero que los toque o cante y reconozca los intervalos.



A continuación, estudie la primera parte del Capítulo 1 del libro MELODIAS ATONALES (páginas 13 a 17) donde aparecen melodías compuestas con estos esquemas.

EJERCICIO I.30 - Pase a notas los esquemas (directos y retrógrados) del ejercicio anterior, a partir de cualquier nota. Cante las melodías obtenidas sin consultar el esquema.
Luego, elija dos o más esquemas y componga con ellos una melodía con ritmo y armonía apropiados. Considere que la última nota de un esquema es la primera del esquema siguiente, para no agregar intervalos extra. Procure que la armonía no defina un centro tonal. Aprenda a cantar su composición con la respectiva armonía y preséntela a sus compañeros.

EJERCICIO I.31 - a) Cante las siguientes melodías, en sus versiones directa y retrógrada:



b) Estudie la segunda parte del Capítulo 1 del libro MELODIAS ATONALES (páginas 18 a 28) donde aparecen melodías compuestas con estas series de notas.

c) Luego, elija dos o más entre ellas y componga una melodía con ritmo y armonía apropiados. Procure que su armonía no defina un centro tonal y aprovéchela para resolver el problema de la unión entre esquemas, ya que en algunos casos aparecerán intervalos extra difíciles de entonar. Aprenda a cantar su composición con la respectiva armonía y preséntela a sus compañeros.

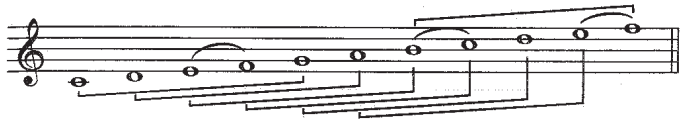
> ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR LOS TEMAS "9" DE "MELODIA" Y "ARMONIA" Y EL TEMA "8/9" DE "RITMO".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON LOS TEMAS "10" DE "RITMO", "MELODIA" Y "ARMONIA".

Tema 10

INTERVALO DE QUINTA JUSTA

Si observamos la escala notaremos que, usando sus notas, se pueden encontrar seis Quintas formadas por tres Tonos y un Semitono y una sola formada por dos Tonos y dos Semitonos:



La Quinta formada por tres Tonos y un Semitono se llama **Quinta justa** y la formada por dos Tonos y dos Semitonos se llama **Quinta disminuida** (o "Tritono", ya que en realidad, suena igual a la Cuarta Aumentada).

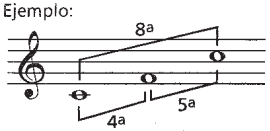
Trabajaremos ahora con las 5as justas, dejando para más adelante el estudio de la 5a disminuida. Las 5as justas formadas por notas sin alteración son las siguientes:

ASCENDENTES	DESCENDENTES
Do - Sol	Do - Fa
Re - La	Si - Mi
Mi - Si	La - Re
Fa - Do	Sol - Do
Sol - Re	Mi - La
La - Mi	Re - Sol

Apréndalas de memoria por las razones que ya conoce.

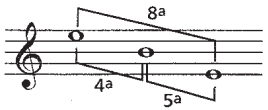
Observe que las 5as justas que hemos encontrado son las llamadas "inversiones" de las 4as justas ya estudiadas. Esto significa que, si a la nota superior de una 4a justa ascendente le sigue el sonido inferior una Octava arriba, se obtiene una 5a justa. Dicho de otro modo, la "suma" de una 4a justa y una 5a justa es una Octava.

Ejemplo:



De igual modo, si al sonido inferior de una 4a justa descendente le sigue el sonido superior una Octava abajo, se obtiene una 5a justa.

Ejemplo:



EJERCICIO I.32 - Compruebe lo anterior "sumando":

- **5as ascendentes + 4as ascendentes**
- **5as descendentes + 4as descendentes**
- **4as ascendentes + 5as ascendentes**
- **4as descendentes + 5as descendentes**

SONIDO DE LA QUINTA JUSTA

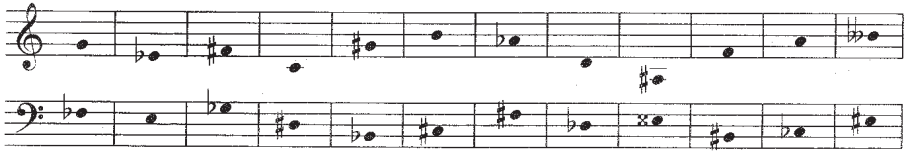
De ahora en más llamaremos "Quinta" a la Quinta justa, aclarando sólo si es ascendente o descendente. Para encontrar su sonido nos apoyaremos en una canción para dejarla de lado lo antes posible.

QUINTA ASCENDENTE

Cante:	5a ascendente:	
Zamba del Chalchalero	Que	- bra(da de San Lorenzo)
Pastor de nubes (Zamba)	(ese) que	- can(ta es Barboza)
Juguemos en el bosque	(lo)bo_es	- tá?
En passant par la Lorraine	(En) pas	- sant
She said (The Beatles)	She	- said

EJERCICIO I.33 - Cante 5as ascendentes, con y luego sin canción, a partir de sonidos diferentes.

EJERCICIO I.34 - Cante 5as ascendentes, nombrando las notas, a partir de las siguientes notas:



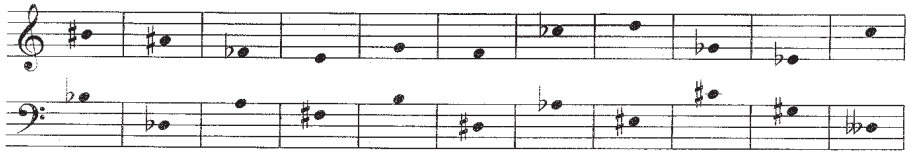
EJERCICIO I.35 - Cante 5as ascendentes en serie a partir de sonidos graves.

QUINTA DESCENDENTE

Cante:	5a descendente:	
Que llueva	(que caiga un cha)pa	- rrón
Ya el sol asomaba en el poniente (Les Luthiers)	(Ya) el	- sol
Granada	tie	- rra (soñada por mí)
With a little help from my friends (The Beatles)	Oh	- I (get by)

EJERCICIO I.36 - Cante 5as descendentes, con, y luego sin canción, a partir de diferentes sonidos.

EJERCICIO I.37 - Cante 5as descendentes, nombrando las notas, a partir de las siguientes notas:

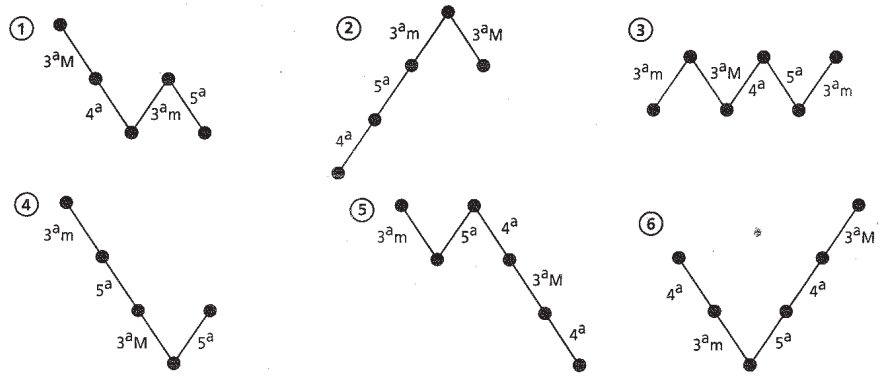


EJERCICIO I.38 - Cante 5as descendentes en serie a partir de sonidos agudos.

EJERCICIO I.39 - Pida a un compañero que cante o toque 3as mayores y menores, 4as y 5as, ascendentes y descendentes, sin anunciarlas (también puede grabarlas). Reconozca cada intervalo. Repita el ejercicio con series de dos intervalos, en la misma dirección melódica y cambiando de dirección. Repítalo luego con series de tres intervalos.

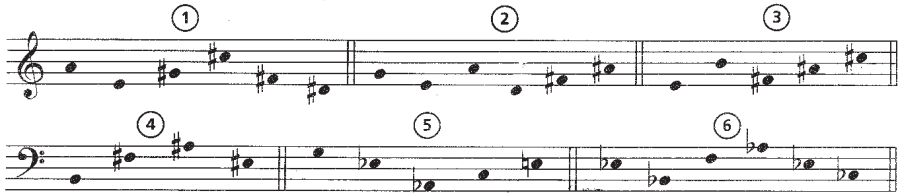
MEZCLA DE QUINTAS CON LOS INTERVALOS YA ESTUDIADOS

EJERCICIO I.40 - Cante los siguientes esquemas, en sus versiones directa y retrógrada. Luego, grábelos o pida a un compañero que los toque o cante y reconozca los intervalos.
A continuación, estudie la primera parte del Capítulo 2 del libro MELODIAS ATONALES (páginas 29 a 34) donde aparecen melodías compuestas con estos esquemas.



EJERCICIO I.41 - Pase a notas los esquemas (directos y retrógrados) del ejercicio anterior, a partir de cualquier nota. Cante las melodías obtenidas sin consultar el esquema.
Luego, elija dos o más esquemas y componga con ellos una melodía con ritmo y armonía apropiados. Considere que la última nota de un esquema es la primera del esquema siguiente, para no agregar intervalos extra. Procure que la armonía no defina un centro tonal. Aprenda a cantar su composición con la respectiva armonía y preséntela a sus compañeros.

EJERCICIO I.42 - a) Cante las siguientes melodías, en sus versiones directa y retrógrada:



b) Estudie la segunda parte del Capítulo 2 del libro MELODIAS ATONALES (páginas 35 a 42) donde aparecen melodías compuestas con estas series de notas.
c) Luego, elija dos o más entre ellas y componga una melodía con ritmo y armonía apropiados. Procure que su armonía no defina un centro tonal y aprovéchela para resolver el problema de la unión entre esquemas, ya que en algunos casos aparecerán intervalos extra difíciles de entonar. Aprenda a cantar su composición con la respectiva armonía y preséntela a sus compañeros.

ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR LOS TEMAS "10" DE "RITMO", "MELODIA" Y "ARMONIA".

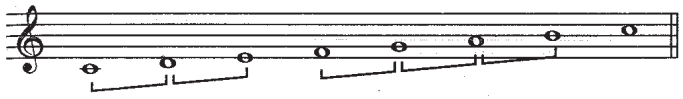
ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON LOS TEMAS "11" DE "RITMO" Y "MELODIA" Y EMPEZAR EL TEMA "11/12" DE "ARMONIA".

Tema 11

INTERVALOS DE SEGUNDA - TONOS Y SEMITONOS

INTERVALO DE TONO O SEGUNDA MAYOR

La escala ofrece cinco Segundas mayores formadas por notas sin alteración:



ASCENDENTES	DESCENDENTES
Do - Re	Si - La
Re - Mi	La - Sol
Fa - Sol	Sol - Fa
Sol - La	Mi - Re
La - Si	Re - Do

Recuérdelos de memoria.

Aunque el nombre del intervalo, de acuerdo a la nomenclatura que venimos usando, es "Segunda mayor", es habitual llamarlo "Tono", denominación que usaremos en este capítulo.

SONIDO DEL TONO

Para encontrar su sonido nos apoyaremos en una canción para dejarla de lado lo antes posible.

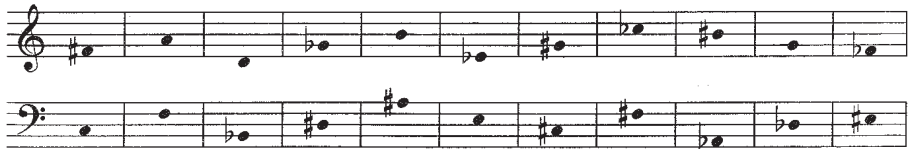
TONO ASCENDENTE

Cante:	Tono ascendente:
Himno Nacional Argentino	O - íd
Frère Jacques	Frè - re
O, du liebe Agustin	O - du
Auprés de ma blonde	Au - prés
Au clair de la lune	(Au clair) de - la

EJERCICIO I.43 - Cante Tonos ascendentes a partir de diferentes sonidos, utilizando o no las canciones.

EJERCICIO I.44 - Cante Tonos ascendentes en serie a partir de sonidos graves.

EJERCICIO I.45 - Cante Tonos ascendentes, nombrando las notas, a partir de las notas siguientes:



TONO DESCENDENTE

Cante:	Tono descendente:	
Marcha de San Lorenzo	Fe	- bo_a(soma)
Ahí viene la vaca	Ahí	- vie
Yesterday (The Beatles)	Yes	- ter(day)

EJERCICIO I.46 - Cante Tonos descendentes a partir de diferentes sonidos, utilizando o no las canciones.

EJERCICIO I.47 - Cante Tonos descendentes en serie a partir de sonidos agudos.

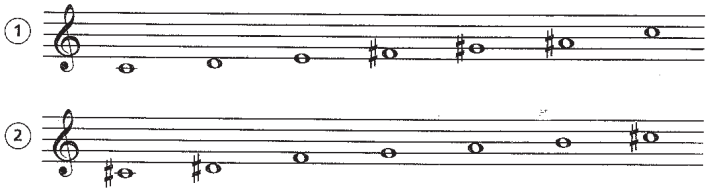
EJERCICIO I.48 - Cante Tonos descendentes, nombrando las notas, a partir de las notas del ejercicio I.45.

LA ESCALA POR TONOS

A comienzos del siglo XX varios compositores, en su afán de búsqueda de nuevas sonoridades melódico - armónicas, comenzaron a utilizar una escala formada exclusivamente por Tonos. Esta escala, llamada "Escala por Tonos" sólo requiere de seis sonidos diferentes para llegar a la octava, por lo cual fue llamada también "Escala Hexatónica".

La Escala por Tonos es una escala completamente simétrica, en la que no aparece ningún sonido jerarquizado interválicamente con respecto a los demás, lo cual impide fijar la sensación de Tónica.

Las doce alturas del total cromático se organizan en dos Escalas por Tonos, que suenan exactamente iguales. Se las anota a partir de cualquier sonido, ya que ninguno de ellos es la Tónica:



Tanto por razones culturales como para desarrollar su oído, es conveniente que realice un trabajo profundo sobre la Escala por Tonos.

- En primer lugar, escuche, por ejemplo, el Preludio Nº 2 "Voiles" o la pieza "Pour un tombeau sans nom", de Claude Debussy, o la 2a Sinfonía de Vincent D'Indy. Observe también que el jazz utiliza esta escala, tanto como recurso de improvisación como en la construcción de ciertos temas, como "Chant of the weed", de Don Redman.

- A continuación debería estudiar mi libro **ESCALA POR TONOS** (editado en Buenos Aires en 1998). En ese libro aparecen piezas para canto y varios instrumentos, compuestas por alumnos de mis cursos de Lectoescritura musical, en las que se exploran las características melódicas y armónicas de la Escala por Tonos.

- Es también recomendable que componga sobre esta escala, aprovechando sus recursos melódicos y armónicos.

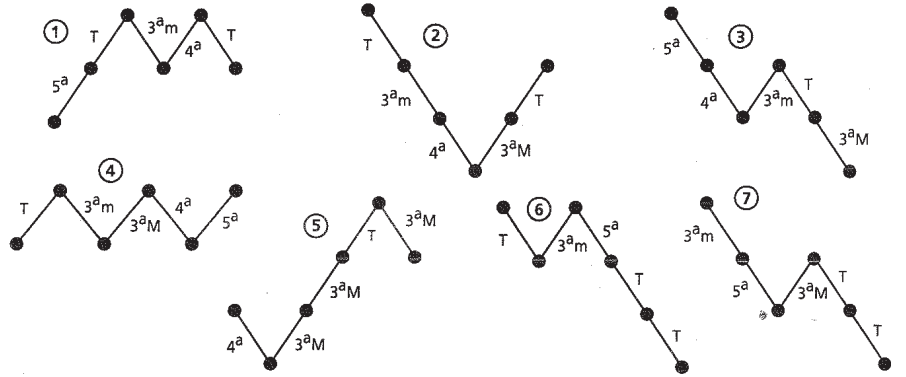
Una vez estudiada la Escala por Tonos se puede pasar con provecho a los próximos ejercicios.

MEZCLA DE TONOS CON LOS INTERVALOS YA ESTUDIADOS

EJERCICIO I.49 - Pida a un compañero que cante o toque alternativamente 3as mayores y menores, 4as y 5as justas y Tonos, ascendentes y descendentes, sin anunciarlos previamente (también puede grabarlos). Escuche los intervalos y reconózcalos. Repita la ejercitación con combinaciones de dos y tres intervalos, en la misma dirección melódica o cambiando de dirección.

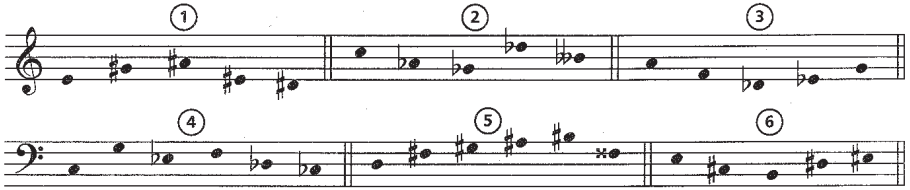
EJERCICIO I.50 - Cante los siguientes esquemas, en sus versiones directa y retrógrada. Luego, grábelos o pida a un compañero que los toque o cante y reconozca los intervalos. Escuche los fragmentos que suenan en la Escala por Tonos.

A continuación, estudie la primera parte del Capítulo 3 del libro MELODIAS ATONALES (páginas 43 a 52) donde aparecen melodías compuestas con estos esquemas.



EJERCICIO I.51 - Pase a notas los esquemas (directos y retrógrados) del ejercicio anterior, a partir de cualquier nota. Cante las melodías obtenidas sin consultar el esquema. Escuche los fragmentos que suenan en la Escala por Tonos.
Luego, elija dos o más esquemas y componga con ellos una melodía con ritmo y armonía apropiados. Considere que la última nota de un esquema es la primera del esquema siguiente, para no agregar intervalos extra. Procure que la armonía no defina un centro tonal. Aprenda a cantar su composición con la respectiva armonía y preséntela a sus compañeros.

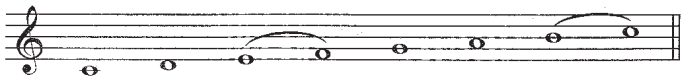
EJERCICIO I.52 - a) Cante las siguientes melodías, en sus versiones directa y retrógrada. Escuche los fragmentos que suenan en la Escala por Tonos.



b) Estudie la segunda parte del Capítulo 3 del libro MELODIAS ATONALES (páginas 53 a 61) donde aparecen melodías compuestas con estas series de notas.
c) Luego, elija dos o más entre ellas y componga una melodía con ritmo y armonía apropiados. Procure que su armonía no defina un centro tonal y aprovéchela para resolver el problema de la unión entre esquemas, ya que en algunos casos aparecerán intervalos extra difíciles de entonar. Aprenda a cantar su composición con la respectiva armonía y preséntela a sus compañeros.

INTERVALO DE SEMITONO O SEGUNDA MENOR

Como ya hemos visto, en la escala aparecen dos Segundas menores o Semitonos naturales, formados por notas sin alteración. Estos Semitonos se llaman "Semitonos diatónicos" (formados por notas de diferente nombre):



ASCENDENTES	DESCENDENTES
Mi - Fa	Fa - Mi
Si - Do	Do - Si

Por medio de alteraciones se pueden obtener:

1) otros Semitonos diatónicos, por ejemplo:

ASCENDENTES	DESCENDENTES
Do - Reb	Mib - Re
Sib - Dob	Fa# - Mi#
Sol# - La	La# - Solx
Reb - Mibb	Solbb - Fab

2) Semitonos cromáticos (formados por dos notas del mismo nombre), por ejemplo:

ASCENDENTES	DESCENDENTES
Do - Do#	Solx - Sol#
Mib - Mi	Do - Dob
Fa# - Fax	Mib - Mibb

EJERCICIO I.53 - Diga Semitonos diatónicos y cromáticos, a partir de diferentes notas.

NOTA

La voz y los instrumentos de afinación libre (vientos y cuerdas –salvo la guitarra–) pueden distinguir entre la afinación del Semitono diatónico y el Semitono cromático, sobre todo en un contexto armónico en el cual esas notas pertenecen a acordes y deben ser afinadas según los sonidos armónicos. Se recomienda consultar la bibliografía de Acústica Musical que se indica en el Tema 9 de "Armonía".

SONIDO DEL SEMITONO

Trabajaremos sobre un sonido "promedio", considerando iguales los Semitonos cromático y diatónico. Sin embargo, recuerde que en el momento de cantarlos en un contexto armónico (por ejemplo, en el canto coral) debe cuidar de distinguirlos, atendiendo a su oído y escuchando los sonidos armónicos.

SEMITONO ASCENDENTE

Cante:	Semitono ascendente:
De los álamos	De - los
Si la nieve resbala	(Si la) nie - ve
Huachi Torito	Al - Ni(ño recién nacido)
Qué le daremos al niño bonito	(Qué) le - da(remos)
Michelle (The Beatles)	(Mi)chelle - ma (belle)

EJERCICIO I.54 - Cante Semitonos ascendentes a partir de diferentes sonidos, utilizando o no las canciones.

EJERCICIO I.55 - Cante series de Semitonos ascendentes a partir de sonidos graves.

EJERCICIO I.56 - Cante Semitonos ascendentes, nombrando las notas, a partir de las notas del ejercicio I.45:
a) Semitonos diatónicos.
b) Semitonos cromáticos.

SEMITONO DESCENDENTE

Cante:	Semitono descendente:
Mi Buenos Aires querido	Mi - Bue
Ya se murió el burro	(Ya se) mu - rió_el
Lucy in the sky with Diamonds (The Beatles)	(in the) sky -y
Para Elisa (Beethoven)	dos primeras notas

EJERCICIO I.57 - Cante Semitonos descendentes a partir de diferentes sonidos, utilizando o no las canciones.

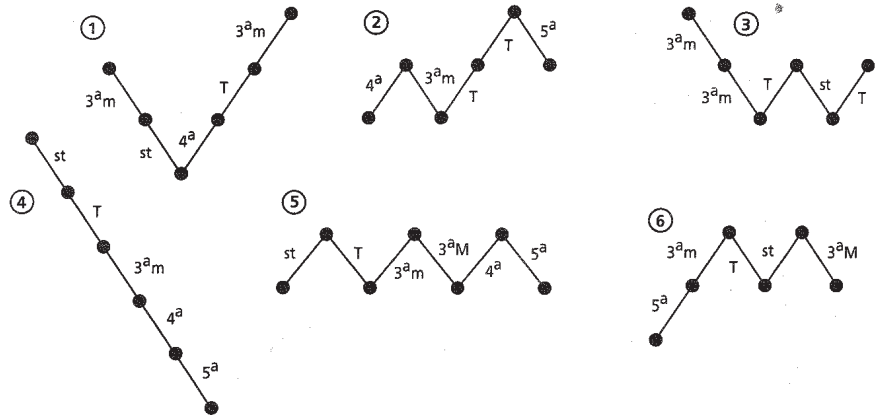
EJERCICIO I.58 - Cante series de Semitonos descendentes a partir de sonidos agudos.

EJERCICIO I.59 - Cante Semitonos descendentes, nombrando las notas, a partir de las notas del ejercicio I.45:
a) Semitonos diatónicos.
b) Semitonos cromáticos.

MEZCLA DE SEMITONOS CON LOS INTERVALOS YA ESTUDIADOS

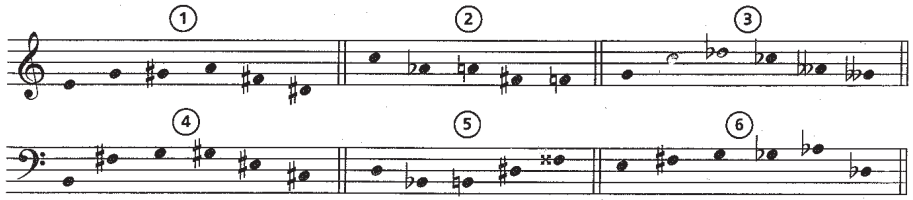
EJERCICIO I.60 - Pida a un compañero que cante o toque alternativamente 3as mayores y menores, 4as y 5as justas, Tonos y Semitonos, ascendentes y descendentes, sin anunciarlos previamente (también puede grabarlos). Escuche los intervalos y reconózcalos. Repita la ejercitación con combinaciones de dos y tres intervalos, en la misma dirección melódica o cambiando de dirección.

EJERCICIO I.61 - Cante los siguientes esquemas, en sus versiones directa y retrógrada. Luego, grábelos o pida a un compañero que los toque o cante y reconozca los intervalos.
A continuación, estudie la primera parte del Capítulo 4 del libro MELODIAS ATONALES (páginas 63 a 70) donde aparecen melodías compuestas con estos esquemas.



EJERCICIO I.62 - Pase a notas los esquemas (directos y retrógrados) del ejercicio anterior, a partir de cualquier nota. Cante las melodías obtenidas sin consultar el esquema.
Luego, elija dos o más esquemas y componga con ellos una melodía con ritmo y armonía apropiados. Considere que la última nota de un esquema es la primera del esquema siguiente, para no agregar intervalos extra. Procure que la armonía no defina un centro tonal. Aprenda a cantar su composición con la respectiva armonía y preséntela a sus compañeros.

EJERCICIO I.63 - a) Cante las siguientes melodías, en sus versiones directa y retrógrada.

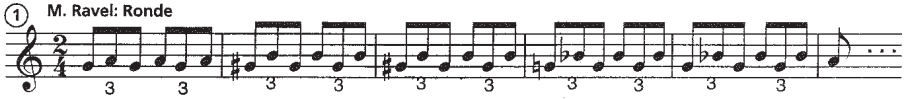


b) Estudie la segunda parte del Capítulo 4 del libro MELODIAS ATONALES (páginas 71 a 82) donde aparecen melodías compuestas con estas series de notas.

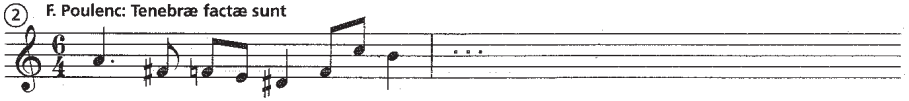
c) Luego, elija dos o más entre ellas y componga una melodía con ritmo y armonía apropiados. Procure que su armonía no defina un centro tonal y aprovéchela para resolver el problema de la unión entre esquemas, ya que en algunos casos aparecerán intervalos extra difíciles de entonar. Aprenda a cantar su composición con la respectiva armonía y preséntela a sus compañeros.

EJERCICIO I.64 - Lea las siguientes melodías. Insista hasta oírlas realmente como melodías y cantarlas de memoria.

① M. Ravel: Ronde



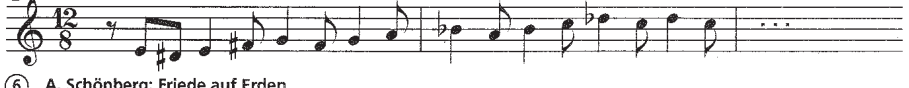
② F. Poulenc: Tenebræ factæ sunt



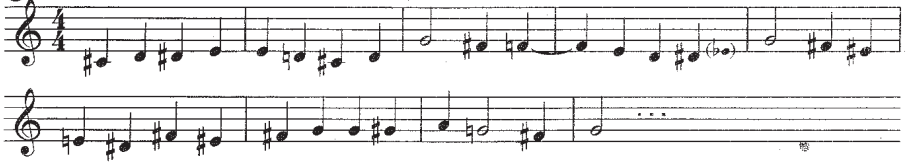
③ G. Petrassi: Nonsense

④ Idem

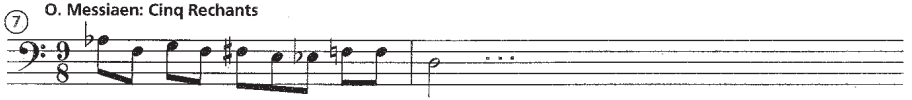
⑤ E. Rautavaara: Morsian



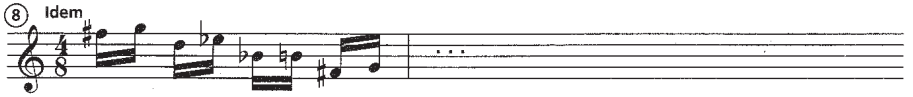
⑥ A. Schönberg: Friede auf Erden



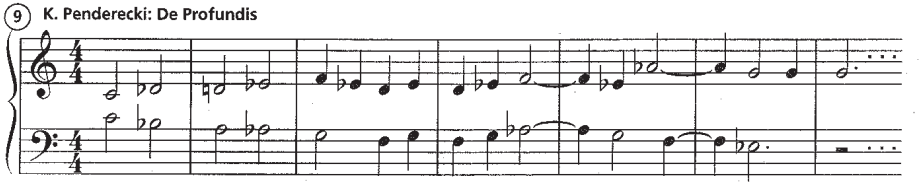
⑦ O. Messiaen: Cinq Rechants



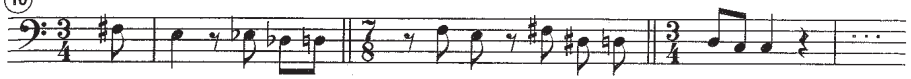
⑧ Idem



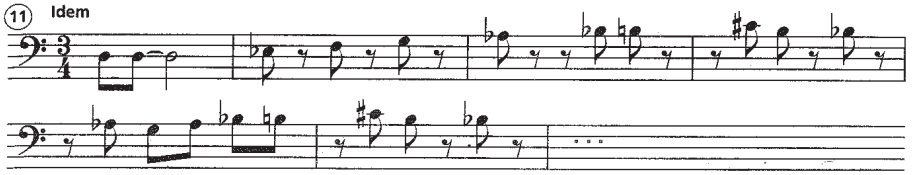
⑨ K. Penderecki: De Profundis



⑩ K. Penderecki: Veni Creator



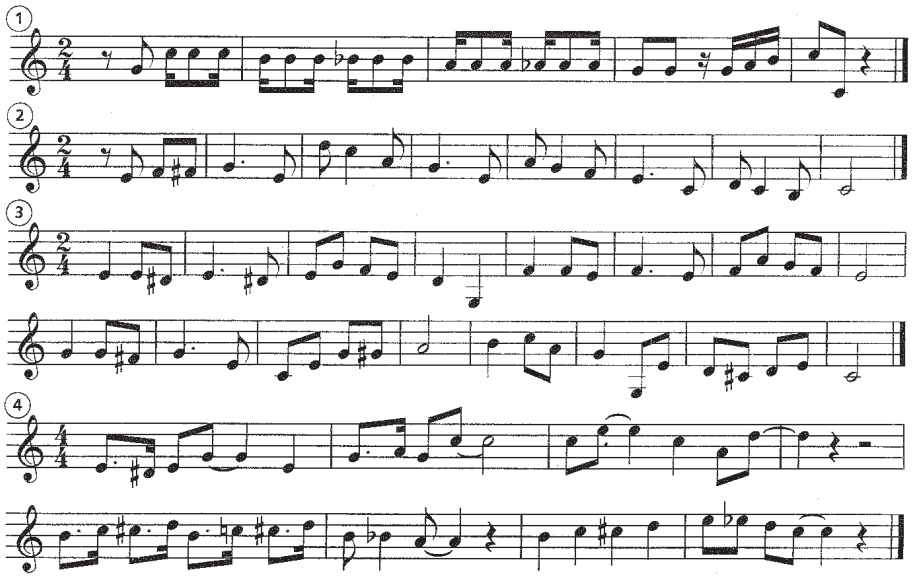
⑪ Idem



CROMATISMO

Dentro de la música tonal son frecuentemente usados los efectos de "cromatismo", o sea sucesiones de sonidos por Semitonos. Este efecto hace necesaria la inclusión de alteraciones, es decir, de sonidos que no pertenecen a la escala. Los cromatismos pueden tener sentido armónico (originando nuevos acordes que se estudiarán más adelante en "Armonía") o un sentido puramente melódico, enriqueciendo la melodía.

EJERCICIO I.65 - Lea las siguientes melodías que contienen cromatismos; al llegar a las notas alteradas, imagine un Semitono.



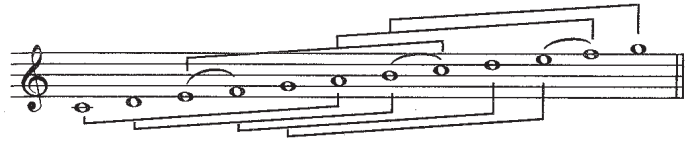
ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR LOS TEMAS "11" DE "RITMO" Y "MELODIA" Y SIGA CON EL TEMA "11/12" DE "ARMONIA".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON EL TEMA "12" DE "RITMO", COMENZAR CON EL TEMA "12/13" DE "MELODIA" Y COMPLETAR EL TEMA "11/12" DE "ARMONIA".

Tema 12

INTERVALO DE SEXTA MENOR

Pasaremos ahora a estudiar los intervalos de Sexta. Si observamos la escala, encontraremos que hay dos clases de intervalos de Sexta:



- a) los que están formados por 4 Tonos y un Semitono (o sea, abarcan uno solo Semitono de la escala), llamados Sextas **mayores**; por ejemplo: Do - La ascendente;

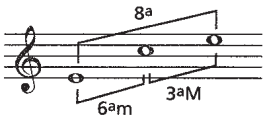
- b) los que están formados por 3 Tonos y 2 Semitonos (o sea, abarcan los dos Semitonos de la escala), llamados Sextas **menores**; por ejemplo: Mi - Do ascendente.

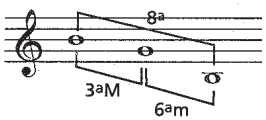
Estudiaremos en primer lugar los intervalos de 6a menor. La escala proporciona los siguientes intervalos de 6a menor formados por notas sin alteración:

ASCENDENTES	DESCENDENTES
Mi - Do	Do - Mi
La - Fa	Fa - La
Si - Sol	Sol - Si

Apréndalos de memoria, por las razones que ya conoce.

Nótese que estos intervalos son las inversiones de las tres Terceras mayores naturales, es decir que si se "suman" una 6a menor y una 3a mayor, se obtiene una Octava:





Este conocimiento, unido a recordar de memoria las 6as menores naturales, es muy útil para reconocer la 6a menor de un golpe de vista: si las dos notas, invertidas, forman una 3a mayor, estaremos frente a una 6a menor (aunque las notas aparezcan alteradas).

SONIDO DE LA SEXTA MENOR

Para encontrar su sonido nos apoyaremos en una canción para dejarla de lado lo antes posible.

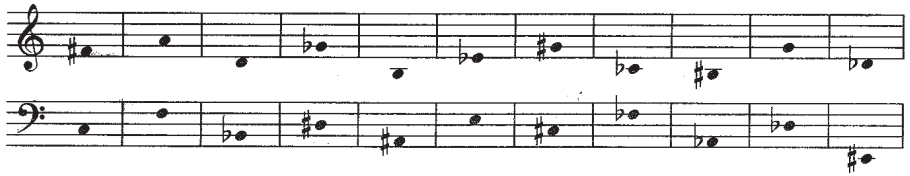
SEXTA MENOR ASCENDENTE

Cante:	6a Menor ascendente:
Angélica	An - gé(lica)
Manhá tão bonita manhá	Ma - nhá
Go down Moses	When - ls(rael)
Sus ojos se cerraron	Sus - o(jos)

EJERCICIO I.66 - Cante 6as menores ascendentes a partir de diferentes sonidos, utilizando o no las canciones.

EJERCICIO I.67 - Cante dos 6as menores ascendentes en serie, a partir de sonidos graves.

EJERCICIO I.68 - Cante 6as menores ascendentes, nombrando las notas, a partir de las siguientes notas:



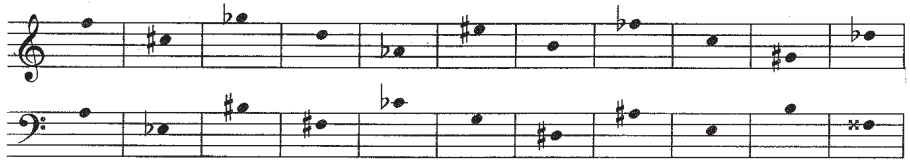
SEXTA MENOR DESCENDENTE

Cante:	6a Menor descendente:	
Criollita santiagueña	(morena) lin	- da
Angélica	(a la memo)ria	- un (valle)
Voglio entrare per la finestra(Les Luthiers)	Vo	- glio
Love Story	dos primeras notas	

EJERCICIO I.69 - Cante 6as menores descendentes a partir de diferentes sonidos, utilizando o no las canciones.

EJERCICIO I.70 - Cante dos 6as menores descendentes en serie, a partir de sonidos agudos.

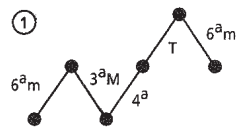
EJERCICIO I.71 - Cante 6as menores descendentes, nombrando las notas, a partir de las siguientes notas:

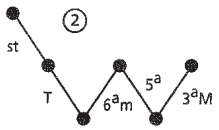


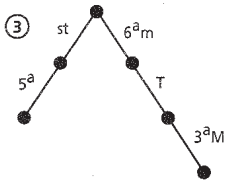
MEZCLA DE SEXTAS MENORES CON LOS INTERVALOS YA ESTUDIADOS

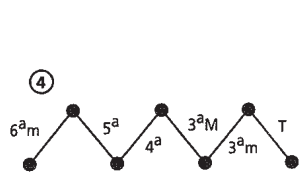
EJERCICIO I.72 - Pida a un compañero que cante o toque alternativamente 3as mayores y menores, 4as y 5as justas, Tonos, Semitonos y 6as menores, ascendentes y descendentes, sin anunciarlos previamente (también puede grabarlos). Escuche los intervalos y reconózcalos. Repita la ejercitación con combinaciones de dos y tres intervalos, en la misma dirección melódica o cambiando de dirección.

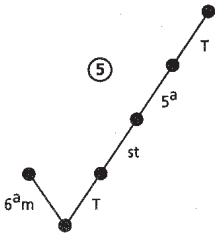
EJERCICIO I.73 - Cante los siguientes esquemas, en sus versiones directa y retrógrada. Luego, grábelos o pida a un compañero que los toque o cante y reconozca los intervalos.
A continuación, estudie la primera parte del Capítulo 5 del libro MELODIAS ATONALES (páginas 83 a 90) donde aparecen melodías compuestas con estos esquemas.

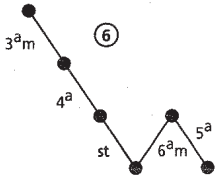






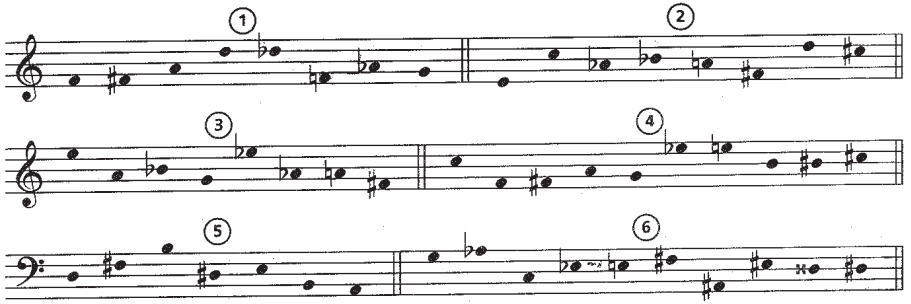






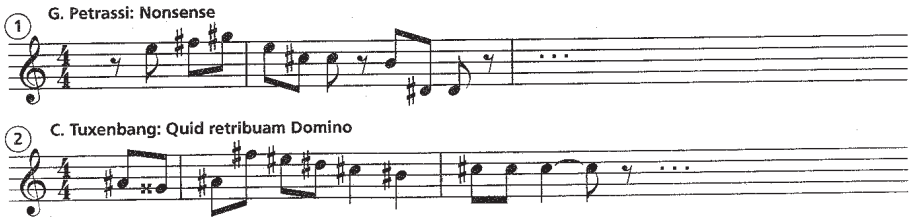
EJERCICIO I.74 - Pase a notas los esquemas (directos y retrógrados) del ejercicio anterior, a partir de cualquier nota. Cante las melodías obtenidas sin consultar el esquema.
Luego, elija dos o más esquemas y componga con ellos una melodía con ritmo y armonía apropiados. Considere que la última nota de un esquema es la primera del esquema siguiente, para no agregar intervalos extra. Procure que la armonía no defina un centro tonal. Aprenda a cantar su composición con la respectiva armonía y preséntela a sus compañeros.

EJERCICIO I.75 - a) Cante las siguientes melodías, en sus versiones directa y retrógrada.

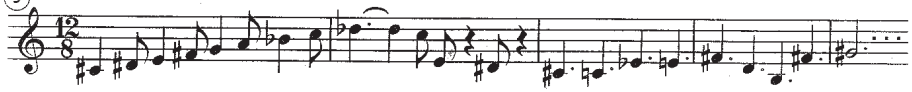


b) Estudie la segunda parte del Capítulo 5 del libro MELODIAS ATONALES (páginas 91 a 104) donde aparecen melodías compuestas con estas series de notas.
c) Luego, elija dos o más entre ellas y componga una melodía con ritmo y armonía apropiados. Procure que su armonía no defina un centro tonal y aprovéchela para resolver el problema de la unión entre esquemas, ya que en algunos casos aparecerán intervalos extra difíciles de entonar. Aprenda a cantar su composición con la respectiva armonía y preséntela a sus compañeros.

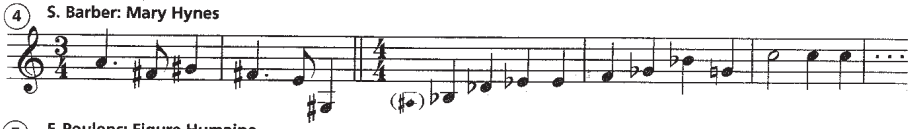
EJERCICIO I.76 - Lea las siguientes melodías. Insista hasta oírlas realmente como melodías y cantarlas de memoria.



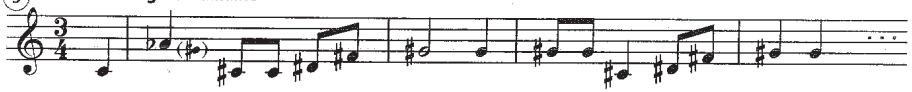
③ E. Rautavaara: Morsian



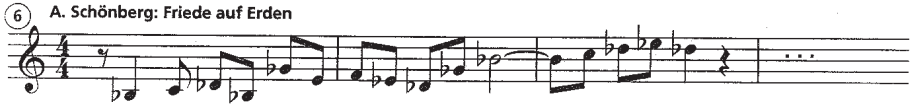
④ S. Barber: Mary Hynes



⑤ F. Poulenc: Figure Humaine



⑥ A. Schönberg: Friede auf Erden



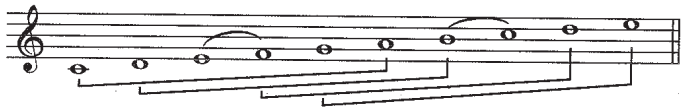
ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA, TERMINE DE ESTUDIAR EL TEMA "12" DE "RITMO" Y EL TEMA "11/12" DE "ARMONIA" Y SIGA CON EL TEMA "12/13" DE "MELODIA".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON EL TEMA "13" DE "RITMO" Y "ARMONIA" Y COMPLETAR EL TEMA "12/13" DE "MELODIA".

Tema 13

INTERVALO DE SEXTA MAYOR

Recordemos que al estudiar los intervalos de Sexta, encontramos cuatro intervalos de Sexta formados por 4 Tonos y 1 Semitono (abarcando un solo Semitono de la escala), o sea, Sextas mayores:

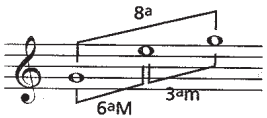


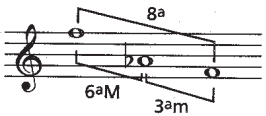
Las Sextas mayores naturales son, entonces, las siguientes:

ASCENDENTES	DESCENDENTES
Do - La	La - Do
Re - Si	Si - Re
Fa - Re	Re - Fa
Sol - Mi	Mi - Sol

Apréndalas de memoria, por las razones que ya conoce.

Nótese que estos intervalos son las inversiones de las tres Terceras menores naturales, es decir que si se "suman" una 6a mayor y una 3a menor, se obtiene una Octava:





Este conocimiento, unido a recordar de memoria las 6as mayores naturales, es muy útil para reconocer la 6a mayor de un golpe de vista: si las dos notas, invertidas, forman una 3a menor, estaremos frente a una 6a mayor (aunque las notas aparezcan alteradas).

SONIDO DE LA SEXTA MAYOR

Para encontrar su sonido nos apoyaremos en una canción para dejarla de lado lo antes posible.

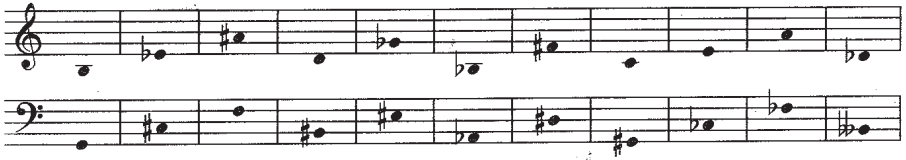
SEXTA MAYOR ASCENDENTE

Cante:	6a mayor ascendente:	
Se me ha perdido una niña	Se	- me_ha
La nochera	A	- ho(ra que estás)
Paisaje de Catamarca	(Desde) la	- cues(ta del Portezuelo)
Pecos Bill	(Ay ay) ay	- ay (lo digo yo)
My Bonnie	My	- Bon(nie)

EJERCICIO I.77- Cante 6as mayores ascendentes a partir de diferentes sonidos, utilizando o no las canciones.

EJERCICIO I.78 - Cante dos 6as mayores ascendentes en serie, a partir de sonidos graves.

EJERCICIO I.79 - Cante 6as mayores ascendentes, nombrando las notas, a partir de las siguientes notas:



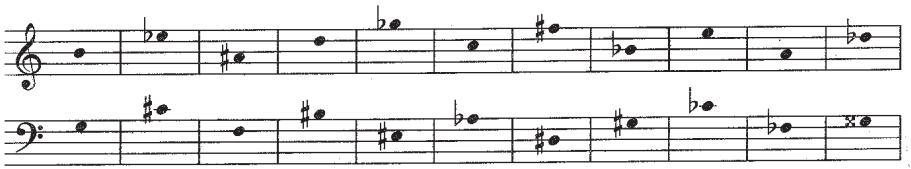
SEXTA MAYOR DESCENDENTE

Cante:	6a mayor descendente:
Nobody knows	No - bo(dy)
Vidala de la copla	(entonces jun)ti - tos (la_hemos de cantar)

EJERCICIO I.80 - Cante 6as mayores descendentes a partir de diferentes sonidos, utilizando o no las canciones.

EJERCICIO I.81 - Cante dos 6as mayores descendentes en serie, a partir de sonidos agudos.

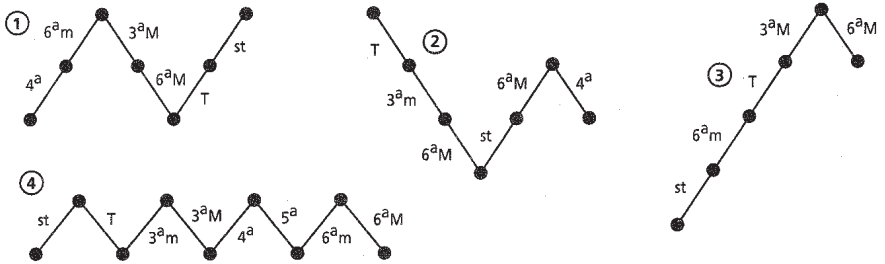
EJERCICIO I.82 - Cante 6as mayores descendentes, nombrando las notas, a partir de las siguientes notas:

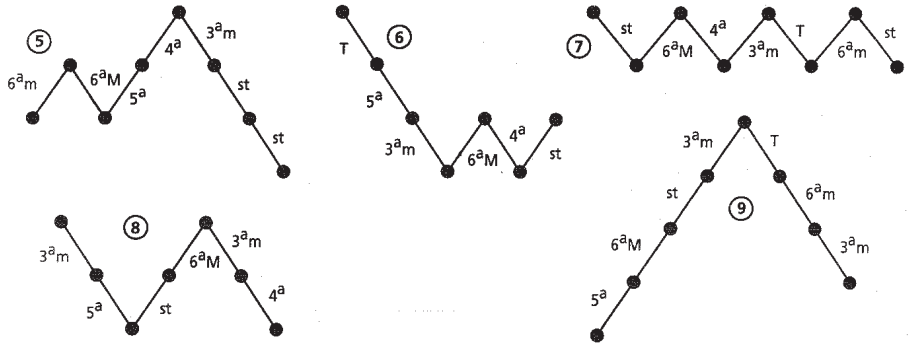


MEZCLA DE SEXTAS MAYORES CON LOS INTERVALOS YA ESTUDIADOS

EJERCICIO I.83 - Pida a un compañero que cante o toque alternativamente 3as mayores y menores, 4as y 5as justas, Tonos, Semitonos y 6as menores y mayores, ascendentes y descendentes, sin anunciarlos previamente (también puede grabarlos). Escuche los intervalos y reconózcalos. Repita la ejercitación con combinaciones de dos y tres intervalos, en la misma dirección melódica o cambiando de dirección.

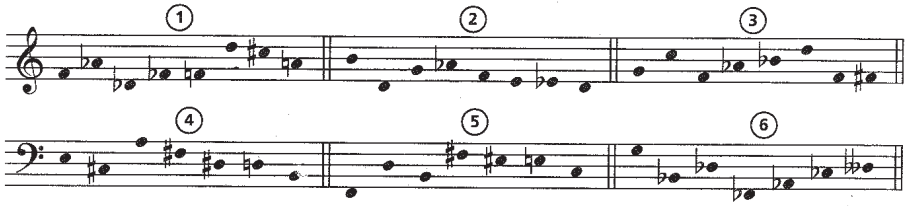
EJERCICIO I.84 - Cante los siguientes esquemas, en sus versiones directa y retrógrada. Luego, grábelos o pida a un compañero que los toque o cante y reconozca los intervalos.
A continuación, estudie la primera parte del Capítulo 6 del libro MELODIAS ATONALES (páginas 105 a 114) donde aparecen melodías compuestas con estos esquemas.





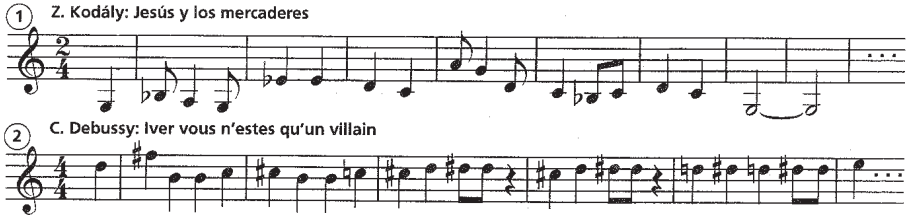
EJERCICIO I.85 - Pase a notas los esquemas (directos y retrógrados) del ejercicio anterior, a partir de cualquier nota. Cante las melodías obtenidas sin consultar el esquema.
Luego, elija dos o más esquemas y componga con ellos una melodía con ritmo y armonía apropiados. Considere que la última nota de un esquema es la primera del esquema siguiente, para no agregar intervalos extra. Procure que la armonía no defina un centro tonal. Aprenda a cantar su composición con la respectiva armonía y preséntela a sus compañeros.

EJERCICIO I.86 - a) Cante las siguientes melodías, en sus versiones directa y retrógrada.

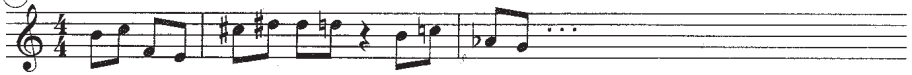


b) Estudie la segunda parte del Capítulo 6 del libro MELODIAS ATONALES (páginas 115 a 122) donde aparecen melodías compuestas con estas series de notas.
c) Luego, elija dos o más entre ellas y componga una melodía con ritmo y armonía apropiados. Procure que su armonía no defina un centro tonal y aprovéchela para resolver el problema de la unión entre esquemas, ya que en algunos casos aparecerán intervalos extra difíciles de entonar. Aprenda a cantar su composición con la respectiva armonía y preséntela a sus compañeros.

EJERCICIO I.87 - Lea las siguientes melodías. Insista hasta oírlas realmente como melodías y cantarlas de memoria.

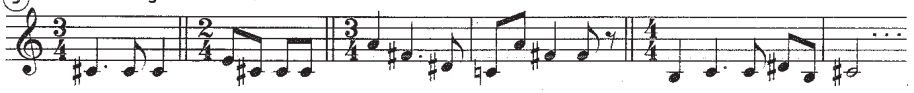


③ A. Schönberg: Friede auf Erden



④ H. Distler: Fürwahr, er trug unsere Krankheit

⑤ F. Poulenc: Figure Humaine



ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA, TERMINE DE ESTUDIAR EL TEMA "13" DE "RITMO" Y "ARMONIA" Y EL "12/13" DE "MELODIA".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON EL TEMA "14" DE "RITMO", "MELODIA" Y "ARMONIA".

Tema 14

INTERVALO DE SEPTIMA MENOR

Pasaremos ahora a estudiar los intervalos de Séptima. Si observamos la escala, encontraremos que hay dos clases de intervalos de Séptima:

- a) los que están formados por 4 Tonos y 2 Semitonos (o sea, abarcan los dos Semitonos de la escala), llamados **Séptimas menores**; por ejemplo: Sol - Fa ascendente;

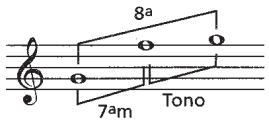
- b) los que están formados por 5 Tonos y un Semitono (o sea, abarcan un solo Semitono de la escala), llamados **Séptimas mayores**; por ejemplo: Do - Si ascendente.

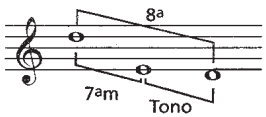
Estudiaremos en primer lugar los intervalos de 7a menor. La escala proporciona los siguientes intervalos de 7a menor formados por notas sin alteración:

ASCENDENTES	DESCENDENTES
Re - Do	Do - Re
Mi - Re	Re - Mi
Sol - Fa	Fa - Sol
La - Sol	Sol - La
Si - La	La - Si

Apréndalos de memoria, por las razones que ya conoce.

Nótese que estos intervalos son las inversiones de los intervalos de Segunda mayor (Tonos); en efecto, 7a menor + Tono = 8a:





Este conocimiento, unido a recordar de memoria las 7as menores naturales, es útil para reconocer la 7a menor de un golpe de vista: si las dos notas, invertidas, forman un Tono, estaremos frente a una 7a menor (aunque las notas aparezcan alteradas).

SONIDO DE LA SEPTIMA MENOR

Para encontrar su sonido nos apoyaremos en una canción para dejarla de lado lo antes posible.

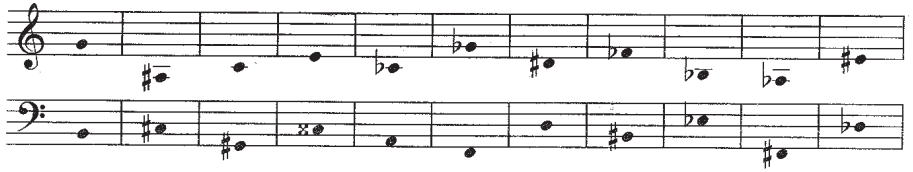
SEPTIMA MENOR ASCENDENTE

Cante:	7a menor ascendente:	
La cumparsita	dos primeras notas	
Luna tucumana	Yo	- no (le canto a la luna)
Cielito lindo	(cantando)se_a	- le(gran, cielito lindo)
She's leaving home	(Wednesday mornig) at	- five (o' clock)

EJERCICIO I.88 - Cante 7as menores ascendentes a partir de diferentes sonidos, utilizando o no las canciones.

EJERCICIO I.89 - Cante dos 7as menores ascendentes en serie, a partir de sonidos graves.

EJERCICIO I.90 - Cante 7as menores ascendentes, nombrando las notas, a partir de las siguientes notas:



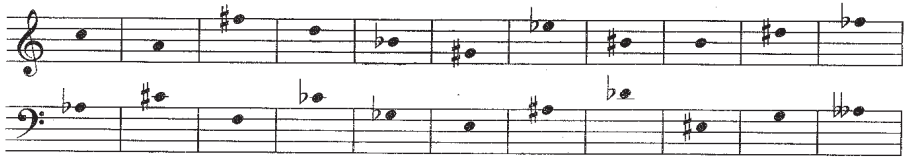
SEPTIMA MENOR DESCENDENTE

Cante:	7a menor descendente:
Caminito	(seguiré sus pa)sos - ca(minito adiós)
La vaca de Humahuaca (M. E. Walsh)	(un dí)a - qui(so ir a la escuela)

EJERCICIO I.91 - Cante 7as menores descendentes a partir de diferentes sonidos, utilizando o no las canciones.

EJERCICIO I.92 - Cante dos 7as menores descendentes en serie, a partir de sonidos agudos.

EJERCICIO I.93 - Cante 7as menores descendentes, nombrando las notas, a partir de las siguientes notas:

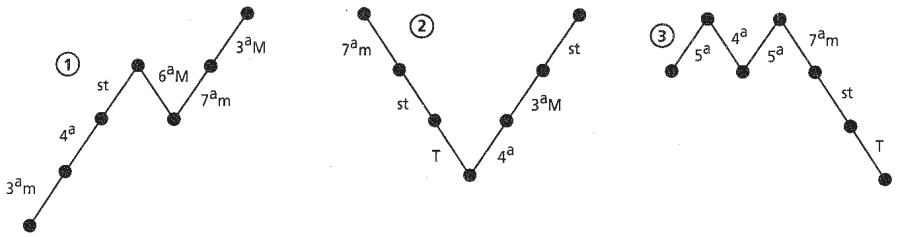


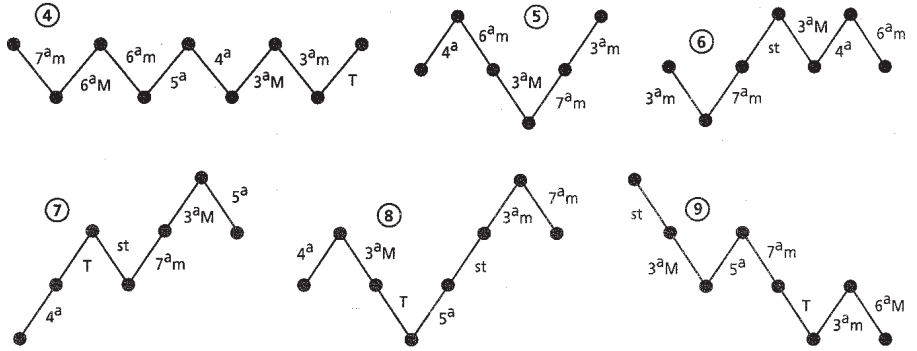
MEZCLA DE SEPTIMAS MENORES CON LOS INTERVALOS YA ESTUDIADOS

EJERCICIO I.94 - Pida a un compañero que cante o toque alternativamente 3as mayores y menores, 4as y 5as justas, Tonos, Semitonos, 6as mayores y menores y 7as menores, ascendentes y descendentes, sin anunciarlos previamente (también puede grabarlos). Escuche los intervalos y reconózcalos. Repita la ejercitación con combinaciones de dos y tres intervalos, en la misma dirección melódica o cambiando de dirección.

EJERCICIO I.95 - Cante los siguientes esquemas, en sus versiones directa y retrógrada. Luego, grábelos o pida a un compañero que los toque o cante y reconozca los intervalos.

A continuación, estudie la primera parte del Capítulo 7 del libro MELODIAS ATONALES (páginas 123 a 130) donde aparecen melodías compuestas con estos esquemas.

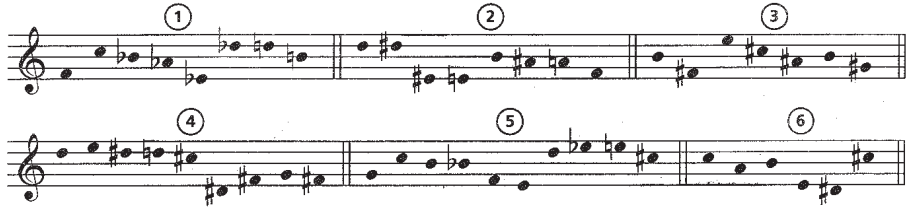




EJERCICIO I.96 - Pase a notas los esquemas (directos y retrógrados) del ejercicio anterior, a partir de cualquier nota. Cante las melodías obtenidas sin consultar el esquema.

EJERCICIO I.97 - Elija dos o más esquemas del ejercicio I.95 y componga con ellos una melodía con ritmo y armonía apropiados. Considere que la última nota de un esquema es la primera del esquema siguiente, para no agregar intervalos extra. Procure que la armonía no defina un centro tonal. Aprenda a cantar su composición con la respectiva armonía y preséntela a sus compañeros.

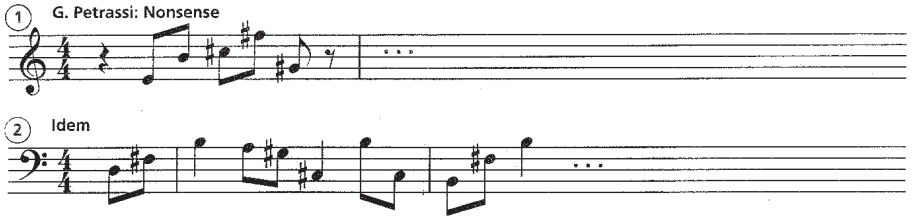
EJERCICIO I.98 - a) Cante las siguientes melodías, en sus versiones directa y retrógrada.



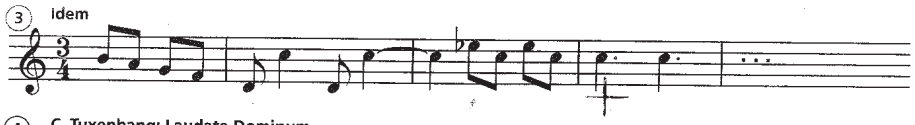
b) Estudie la segunda parte del Capítulo 7 del libro MELODIAS ATONALES (páginas 131 a 138) donde aparecen melodías compuestas con estas series de notas.

c) Luego, elija dos o más entre ellas y componga una melodía con ritmo y armonía apropiados. Procure que su armonía no defina un centro tonal y aprovéchela para resolver el problema de la unión entre esquemas, ya que en algunos casos aparecerán intervalos extra difíciles de entonar. Aprenda a cantar su composición con la respectiva armonía y preséntela a sus compañeros.

EJERCICIO I.99 - Lea las siguientes melodías. Insista hasta oírlas realmente como melodías y cantarlas de memoria.

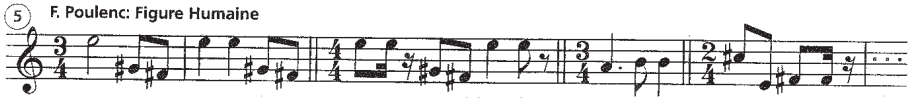


③ Idem

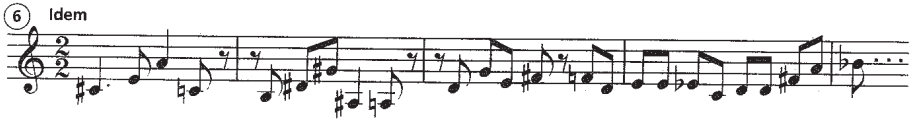


④ C. Tuxenbang: Laudate Dominum

⑤ F. Poulenc: Figure Humaine



⑥ Idem



ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA, TERMINE DE ESTUDIAR EL TEMA "14" DE "RITMO", "MELODIA" Y "ARMONIA".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON EL TEMA "15" DE "RITMO", "MELODIA" Y "ARMONIA".

Tema 15

INTERVALO DE SEPTIMA MAYOR

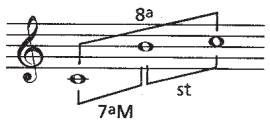
Recordemos que al estudiar los intervalos de Séptima, encontramos dos intervalos de Séptima formados por 5 Tonos y un Semitono (abarcando un solo Semitono de la escala), o sea, Séptimas mayores:

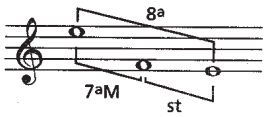
Las Séptimas mayores naturales son, entonces, las siguientes:

ASCENDENTES	DESCENDENTES
Do - Si	Si - Do
Fa - Mi	Mi - Fa

Apréndalas de memoria, por las razones que ya conoce.

Como ya habrá notado, estos intervalos son las inversiones de los dos Semitonos naturales de la escala, es decir que si se "suman" una 7a mayor y un Semitono, se obtiene una Octava:





Este conocimiento, unido a recordar de memoria las 7as mayores naturales, es útil para reconocer la 7a mayor de un golpe de vista: si al intervalo le falta un Semitono para completar una Octava, estaremos frente a una 7a mayor (aunque las notas aparezcan alteradas).

SONIDO DE LA SEPTIMA MAYOR

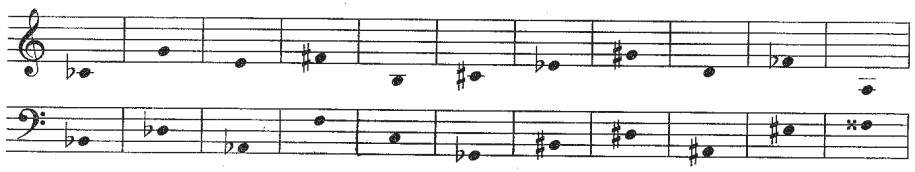
SEPTIMA MAYOR ASCENDENTE

Cante:	7a mayor ascendente:
Melodía del ejercicio M.130, N° 4	Sib - La (compás 30 al 31)

EJERCICIO I.100 - Cante 7as mayores ascendentes a partir de diferentes sonidos.

EJERCICIO I.101 - Cante dos 7as mayores ascendentes en serie, a partir de sonidos graves.

EJERCICIO I.102 - Cante 7as mayores ascendentes, nombrando las notas, a partir de las siguientes notas:



SEPTIMA MAYOR DESCENDENTE

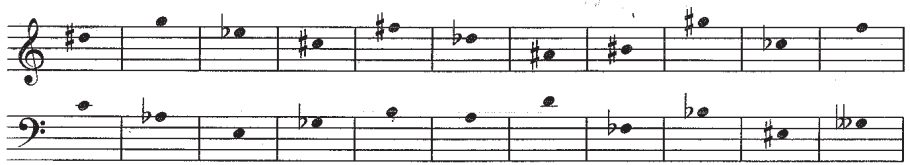
Cante: 7a mayor descendente:

Melodía del ejercicio M.141, N° 2 Mi - Fa (compás 29)

EJERCICIO I.103 - Cante 7as mayores descendentes a partir de diferentes sonidos, utilizando o no las canciones.

EJERCICIO I.104 - Cante dos 7as mayores descendentes en serie, a partir de sonidos agudos.

EJERCICIO I.105 - Cante 7as mayores descendentes, nombrando las notas, a partir de las siguientes notas:

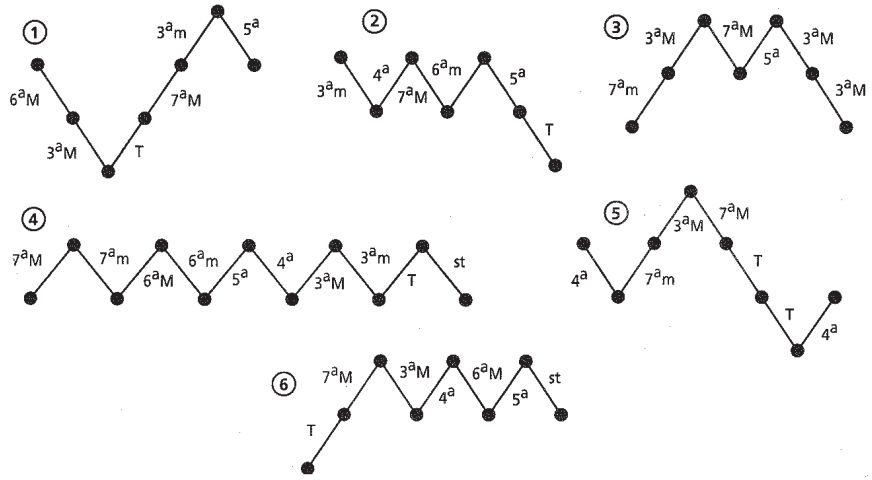


MEZCLA DE SEPTIMAS MAYORES CON LOS INTERVALOS YA ESTUDIADOS

EJERCICIO I.106 - Pida a un compañero que cante o toque alternativamente 3as mayores y menores, 4as y 5as justas, Tonos, Semitonos, 6as menores y mayores y 7as menores y mayores, ascendentes y descendentes, sin anunciarlos previamente (también puede grabarlos). Escuche los intervalos y reconózcalos. Repita la ejercitación con combinaciones de dos y tres intervalos, en la misma dirección melódica o cambiando de dirección.

EJERCICIO I.107 - Cante los siguientes esquemas, en sus versiones directa y retrógrada. Luego, grábelos o pida a un compañero que los toque o cante y reconozca los intervalos.

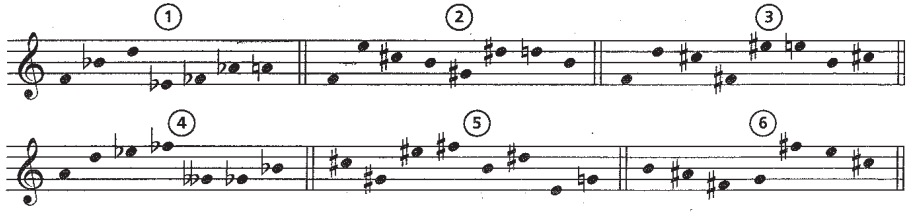
A continuación, estudie la primera parte del Capítulo 8 del libro MELODIAS ATONALES (páginas 139 a 144) donde aparecen melodías compuestas con estos esquemas.



EJERCICIO I.108 - Pase a notas los esquemas (directos y retrógrados) del ejercicio anterior, a partir de cualquier nota. Cante las melodías obtenidas sin consultar el esquema.

Luego, elija dos o más esquemas y componga con ellos una melodía con ritmo y armonía apropiados. Considere que la última nota de un esquema es la primera del esquema siguiente, para no agregar intervalos extra. Procure que la armonía no defina un centro tonal. Aprenda a cantar su composición con la respectiva armonía y preséntela a sus compañeros.

EJERCICIO I.109 - a) Cante las siguientes melodías, en sus versiones directa y retrógrada.

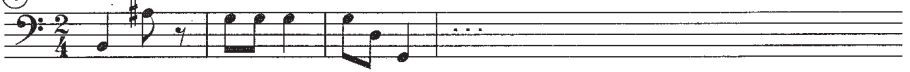


b) Estudie la segunda parte del Capítulo 8 del libro MELODIAS ATONALES (páginas 145 a 148) donde aparecen melodías compuestas con estas series de notas.

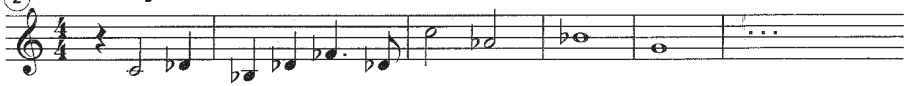
c) Luego, elija dos o más entre ellas y componga una melodía con ritmo y armonía apropiados. Procure que su armonía no defina un centro tonal y aprovéchela para resolver el problema de la unión entre esquemas, ya que en algunos casos aparecerán intervalos extra difíciles de entonar. Aprenda a cantar su composición con la respectiva armonía y preséntela a sus compañeros.

EJERCICIO I.110 - Lea las siguientes melodías. Insista hasta oírlas realmente como melodías y cantarlas de memoria.

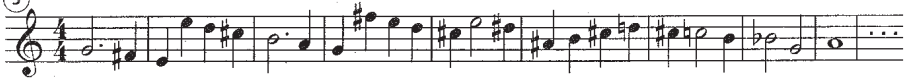
1 G. Petrassi: Nonsense



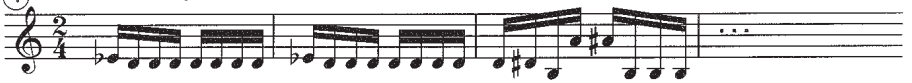
2 A. Schönberg: Friede auf Erden



3 Idem



4 O. Messiaen: Cinq Rechants



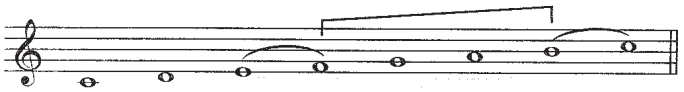
ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA, TERMINE DE ESTUDIAR EL TEMA "15" DE "RITMO", "MELODIA" Y "ARMONIA".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON EL TEMA "16" DE "RITMO" Y "MELODIA" Y COMENZAR EL TEMA "16/17" DE "ARMONIA".

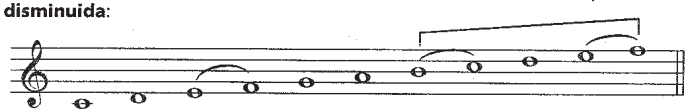
Tema 16

CUARTA AUMENTADA - QUINTA DISMINUIDA

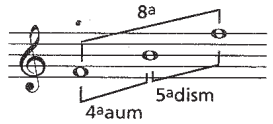
Al estudiar el intervalo de Cuarta observamos que una de las 4as formadas por las notas de la escala es mayor que las otras: la **Cuarta aumentada**:



Igualmente, al estudiar el intervalo de Quinta encontramos una 5a que es menor que las otras: la **Quinta disminuida**:



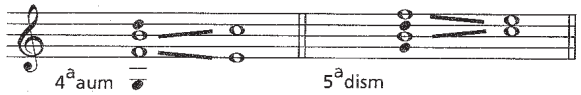
Obsérvese que la 4a aumentada es la inversión de la 5a disminuida, y, por lo tanto, ambos intervalos están formados por la misma cantidad de Semitonos:



4a aumentada: 3 Tonos (por eso se la llama también "Tritono") = 6 Semitonos
5a disminuida: 2 Tonos y 2 Semitonos = 6 Semitonos.

Por ello, si se usan instrumentos de afinación temperada, el sonido de ambos intervalos es igual. Para las voces o los instrumentos de afinación libre (vientos y cuerdas, salvo la guitarra) el contexto armónico, es decir, la pertenencia de los sonidos a ciertos acordes, puede hacer variar su afinación.

Los sonidos que forman el Tritono o la 5a disminuida pueden pertenecer a un acorde Dominante con 7a: son precisamente las dos "sensibles", es decir, los sonidos que se encuentran a distancia de Semitono de la Fundamental y la 3a del acorde de resolución:



Esto proporciona a este intervalo un carácter tenso que hace difícil su afinación correcta, ya que surge la natural tendencia a reemplazar su afinación por la de la 4a o la 5a justas, intervalos auditivamente más "estables". Es importante percibir el carácter tenso de este intervalo, ya que esta percepción ayudará a reconocerlo y recordar su sonido.

SONIDO DE LA CUARTA AUMENTADA - QUINTA DISMINUIDA ASCENDENTE

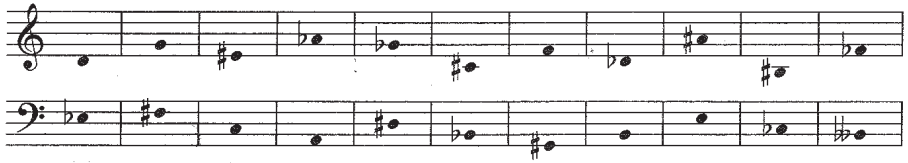
Cante:

El arriero	(los remoli)nos	- el (sol juega en el brillo) (5a dism.)
María (West-side Story)	Ma	- rí(a) (4a aum.)
Recuerdos de Ipacaraí	(iba re)na	- cien(do su amor en mí) (5a dism.)

EJERCICIO I.111 - Cante 4as aumentadas - 5as disminuidas ascendentes a partir de sonidos de diferente altura.

EJERCICIO I.112 - Cante dos 4as aumentadas - 5as disminuidas ascendentes en serie y compruebe que llega a la octava.

EJERCICIO I.113 - Cante 4as aumentadas y/o 5as disminuidas ascendentes a partir de las siguientes notas (especifique si se trata de una 4a aumentada o de una 5a disminuida):



SONIDO DE LA CUARTA AUMENTADA - QUINTA DISMINUIDA DESCENDENTE

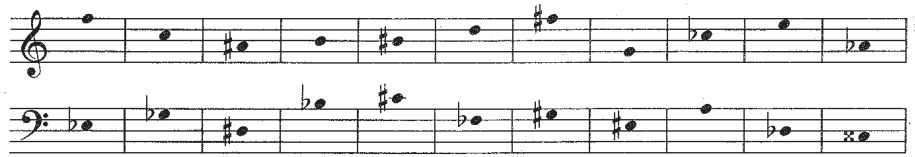
Cante:

La López Pereyra	(mi bien, mi) bien	- tu_i(magen me persigue) (4a aum.)
Himno Nacional Argentino	(ved en trono a) la	- no(ble_igualdad) (5a dism.)

EJERCICIO I.114 - Cante 4as aumentadas - 5as disminuidas descendentes a partir de sonidos de diferente altura.

EJERCICIO I.115 - Cante dos 4as aumentadas - 5as disminuidas descendentes en serie y compruebe que llega a la octava.

EJERCICIO I.116 - Cante 4as aumentadas y/o 5as disminuidas descendentes a partir de las siguientes notas (especifique si se trata de una 4a aumentada o de una 5a disminuida):

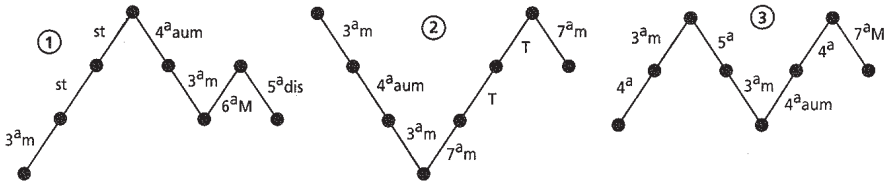


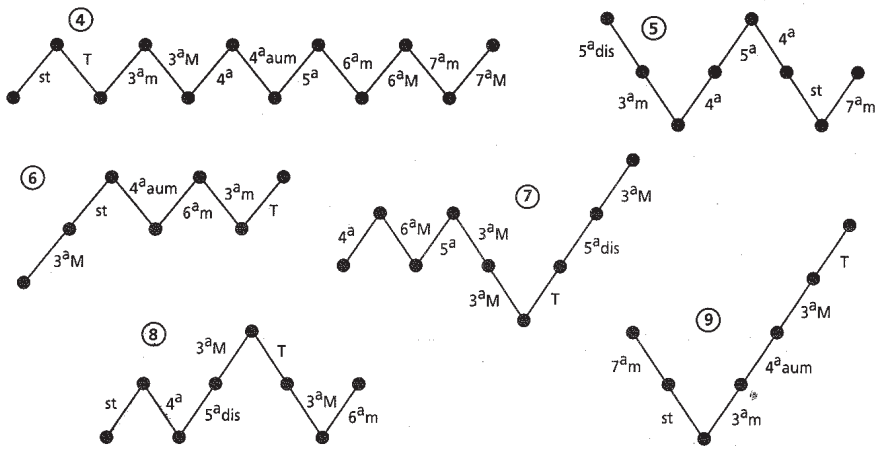
MEZCLA DE CUARTAS AUMENTADAS - QUINTAS DISMINUIDAS CON LOS INTERVALOS YA ESTUDIADOS

EJERCICIO I.117 - Pida a un compañero que cante o toque alternativamente todos los intervalos estudiados, ascendentes y descendentes, sin anunciarlos previamente (también puede grabarlos). Escuche los intervalos y reconózcalos. Repita la ejercitación con combinaciones de dos y tres intervalos, en la misma dirección melódica o cambiando de dirección.

EJERCICIO I.118 - Cante los siguientes esquemas, en sus versiones directa y retrógrada. Luego, grábelos o pida a un compañero que los toque o cante y reconozca los intervalos.

A continuación, estudie la primera parte del Capítulo 9 del libro MELODIAS ATONALES (páginas 149 a 153) donde aparecen melodías compuestas con estos esquemas.

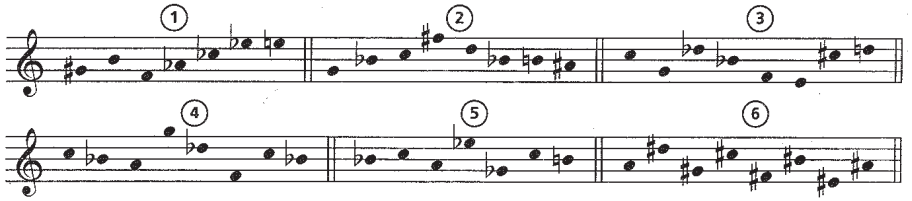




EJERCICIO I.119 - Pase a notas los esquemas (directos y retrógrados) del ejercicio anterior, a partir de cualquier nota. Cante las melodías obtenidas sin consultar el esquema.

Luego, elija dos o más esquemas y componga con ellos una melodía con ritmo y armonía apropiados. Considere que la última nota de un esquema es la primera del esquema siguiente, para no agregar intervalos extra. Procure que la armonía no defina un centro tonal. Aprenda a cantar su composición con la respectiva armonía y preséntela a sus compañeros.

EJERCICIO I.120 - a) Cante las siguientes melodías, en sus versiones directa y retrógrada.

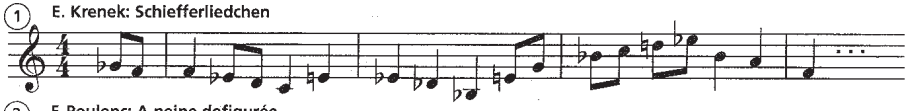


b) Estudie la segunda parte del Capítulo 9 del libro MELODIAS ATONALES (páginas 154 a 164) donde aparecen melodías compuestas con estas series de notas.

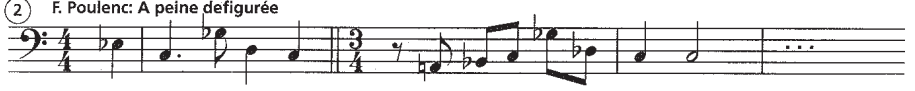
c) Luego, elija dos o más entre ellas y componga una melodía con ritmo y armonía apropiados. Procure que su armonía no defina un centro tonal y aprovéchela para resolver el problema de la unión entre esquemas, ya que en algunos casos aparecerán intervalos extra difíciles de entonar. Aprenda a cantar su composición con la respectiva armonía y preséntela a sus compañeros.

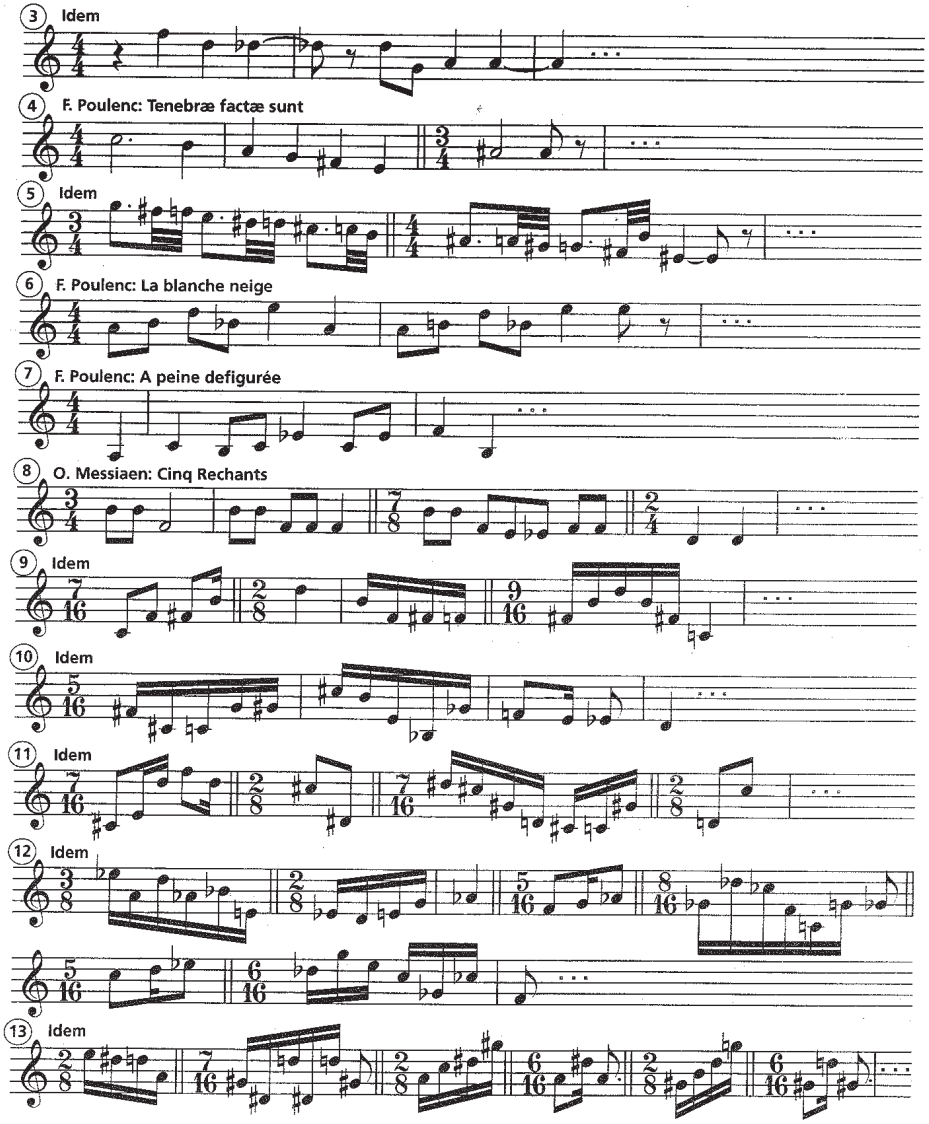
EJERCICIO I.121 - Lea las siguientes melodías. Insista hasta oírlas realmente como melodías y cantarlas de memoria.

1 E. Krenek: Schiefferliedchen



2 F. Poulenc: A peine defigurée





ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA, TERMINE DE ESTUDIAR EL TEMA "16" DE "RITMO" Y "MELODIA" Y CONTINUE CON EL TEMA "16/17" DE "ARMONIA".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON EL TEMA "17" DE "RITMO" Y "MELODIA" Y CONTINUAR CON EL TEMA "16/17" DE "ARMONIA".

Tema 17

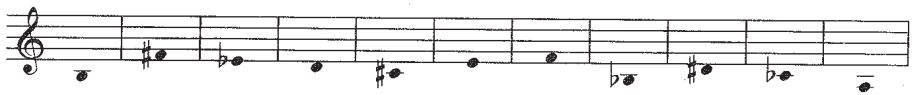
LA OCTAVA

Para cantar intervalos de Octava basta con imaginar el sonido –más agudo o más grave– que produzca una sensación de pertenencia al contexto sonoro similar al del primer sonido. Si la melodía es tonal, es fácil encontrar el sonido que tiene la misma función tonal que su Octava (en los capítulos de "Melodía" se ha trabajado extensamente al respecto), pero si la estructura tonal no es muy clara –o directamente no existe, es necesario aprender a cantar el intervalo conociendo su sonido propio.

OCTAVA ASCENDENTE

Cante:	8a ascendente:	
Felipe Varela	(viene) por	- los (cerros del Tacuil)
Over the rainbow	Some	- one (over the rainbow)

EJERCICIO I.122 - Cante 8as ascendentes a partir de las siguientes notas:

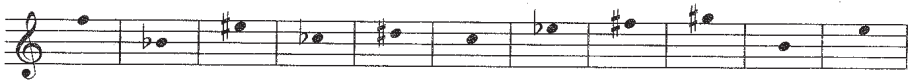


EJERCICIO I.123 - Cante dos 8as ascendentes sucesivas a partir de sonidos graves.

OCTAVA DESCENDENTE

Cante:	8a descendente:	
Caminito	(nunca más vol)vió	- se(guiré sus pasos)
Balderrama	(del ca)nal	- cuan(do llega la mañana)

EJERCICIO I.124 - Cante 8as descendentes a partir de las siguientes notas:



EJERCICIO I.125 - Cante dos 8as descendentes sucesivas a partir de sonidos agudos.

MEZCLA DE OCTAVAS CON LOS INTERVALOS ESTUDIADOS

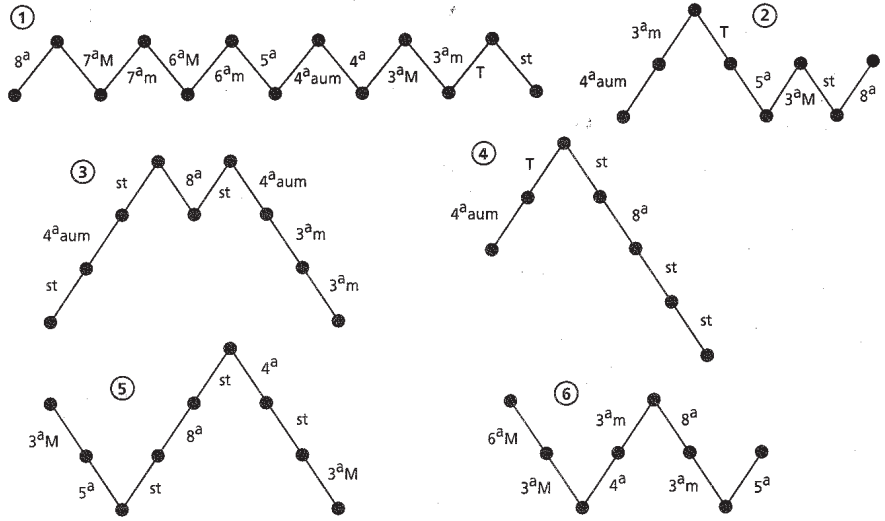
EJERCICIO I.126 - Pida a un compañero que cante o toque alternativamente todos los intervalos estudiados, ascendentes y descendentes, sin anunciarlos previamente (también puede grabarlos). Escuche los intervalos y reconózcalos. Repita la ejercitación con combinaciones de dos y tres intervalos, en la misma dirección melódica o cambiando de dirección.

EJERCICIO I.127 - a) Cante los siguientes esquemas, en sus versiones directa y retrógrada. Luego, grábelos o pida a un compañero que los toque o cante y reconozca los intervalos.

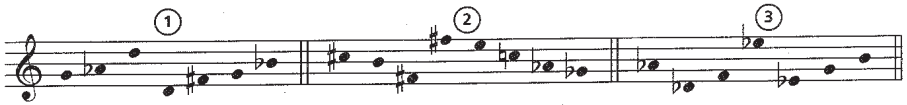
b) A continuación, estudie la primera parte del Capítulo 10 del libro MELODIAS ATONALES (páginas 165 a 167) donde aparecen melodías compuestas con estos esquemas.

c) Pase a notas los esquemas (directos y retrógrados) del ejercicio anterior, a partir de cualquier nota. Cante las melodías obtenidas sin consultar el esquema.

d) Elija dos o más esquemas y componga con ellos una melodía con ritmo y armonía apropiados. Considere que la última nota de un esquema es la primera del esquema siguiente, para no agregar intervalos extra. Procure que la armonía no defina un centro tonal. Aprenda a cantar su composición con la respectiva armonía y preséntela a sus compañeros.


1
8a 7aM 7am 6aM 6am 5a 4aaum 4a 3aM 3am T st
2
4aaum 3am T 5a 3aM st 8a
3
4aaum st 8a st 4aaum 3am st 3am
4
4aaum T st 8a st st
5
3aM 5a st 8a st 4a st 3aM
6
6aM 3aM 4a 3am 8a 5a

EJERCICIO I.128 - a) Cante las siguientes melodías, en sus versiones directa y retrógrada.



b) Estudie la segunda parte del Capítulo 10 del libro MELODIAS ATONALES (páginas 168 a 171) donde aparecen melodías compuestas con estas series de notas.

c) Luego, elija dos o más entre ellas y componga una melodía con ritmo y armonía apropiados. Procure que su armonía no defina un centro tonal y aprovéchela para resolver el problema de la unión entre esquemas, ya que en algunos casos aparecerán intervalos extra difíciles de entonar. Aprenda a cantar su composición con la respectiva armonía y preséntela a sus compañeros.

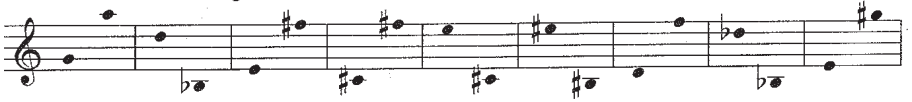
INTERVALOS MAYORES QUE LA OCTAVA

Estos intervalos se pueden considerar como la "suma" de una octava más un intervalo simple:

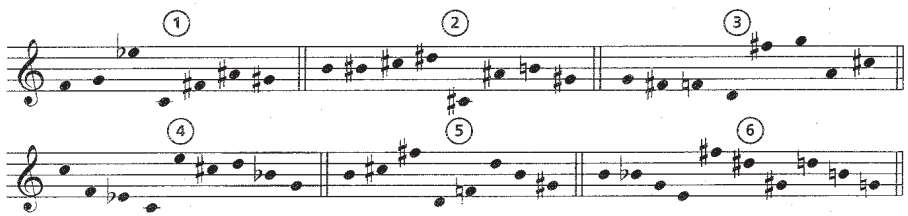
Ejemplo: la 9a mayor es igual a una 8a más un Tono: Do - Re, ascendente, de la octava superior;
la 10a menor es igual a una 8a más una 3a menor: Do - Mib ascendente, de la octava superior.

Para cantar estos intervalos correctamente basta con imaginar el sonido "octava" del primer sonido y luego agregar el intervalo correspondiente (o imaginar primero el intervalo simple y luego cantarlo a la octava).

EJERCICIO I.129 - Cante los siguientes intervalos en la forma indicada:



EJERCICIO I.130 - a) Cante las siguientes melodías, en sus versiones directa y retrógrada.



b) Estudie la tercera parte del Capítulo 10 del libro MELODIAS ATONALES (páginas 172 a 173) donde aparecen melodías compuestas con estas series de notas.

c) Luego, elija dos o más entre ellas y componga una melodía con ritmo y armonía apropiados. Procure que su armonía no defina un centro tonal y aprovéchela para resolver el problema de la unión entre esquemas, ya que en algunos casos aparecerán intervalos extra difíciles de entonar. Aprenda a cantar su composición con la respectiva armonía y preséntela a sus compañeros.

INTERVALOS AUMENTADOS Y DISMINUIDOS

Hemos estudiado hasta ahora todos los intervalos formados por sonidos de la escala y aprendimos a reconocerlos cuando se presentan mediante sonidos alterados. Por lo general, hemos tratado de que el nombre las notas respetara la nomenclatura convencional para cada intervalo (cuatro notas para la cuarta, siete para la séptima, etc.). Sin embargo, ya sea por razones armónicas, o para evitar dobles alteraciones, muchas veces hemos necesitado utilizar enarmonías, algunas veces anotando los dos nombres de nota y otras, utilizando directamente la nomenclatura a la que nos referiremos a continuación.

Si, por ejemplo, en Do Mayor se suceden los acordes I - IIIe, puede suceder que en la melodía aparezca el intervalo Do - Sol#. Este intervalo es una Quinta, pero tiene un Semitono más que la Quinta justa. Si necesitamos cantar este intervalo asociaremos su sonido al de la 6a menor (Do - Lab) que ya conocemos. Si estamos trabajando con afinación temperada, este recurso nos dará un sonido correcto y si estamos usando afinación natural, necesitaremos ajustarlo en función del acorde al cual pertenece la nota (así como debe ajustarse la afinación de cualquier otro sonido a lo largo de la melodía). Por lo tanto, en ambos casos, el recurso de cantar una 6a menor producirá un resultado aceptable, aunque el nombre de este intervalo no sea "6a menor".

Se llaman intervalos "aumentados" a los que tienen un Semitono más que los intervalos justos o mayores, y "disminuidos" a los que tienen un Semitono menos que los justos o menores. En nuestro caso, el intervalo Do - Sol# se llama "5a aumentada".

Ejemplos:	Intervalos aumentados		Intervalos disminuidos	
	Do - Re#	(2a aum.)	Do - Rebb	(2a dism.)
	Do - Mi#	(3a aum.)	Do - Mibb	(3a dism.)
	Do - Fa#	(4a aum.)	Do - Fab	(4a dism.)
	Do - Sol#	(5a aum.)	Do - Solb	(5a dism.)
	Do - La#	(6a aum.)	Do - Labb	(6a dism.)
	Do - Si#	(7a aum.)	Do - Sibb	(7a dism.)

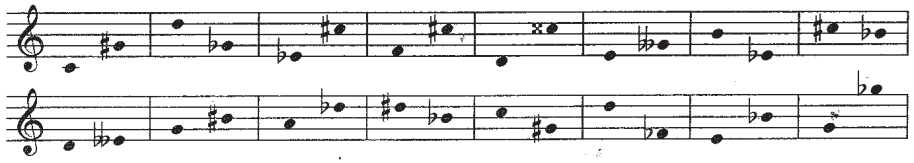
Observe a qué intervalo conocido puede asociarse cada intervalo aumentado o disminuido.

Por razones armónicas pueden aparecer también intervalos "superaumentados" (dos Semitonos más que los intervalos justos o mayores) o "subdisminuidos" (dos Semitonos menos que los justos o menores):

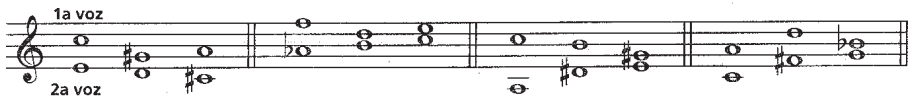
Ejemplos: Do - Solx (5a superaum.) Do - Solbb (5a subdism.)

Como la lectura melódica siempre se apoya alternativamente en las sensaciones armónicas y el conocimiento de intervalos, no se considera necesario aprender el sonido de cada uno de los intervalos aumentados, disminuidos, superaumentados y subdisminuidos: basta con asociarlos a los intervalos ya aprendidos y, en los casos necesarios, ajustar la afinación en función de la armonía.

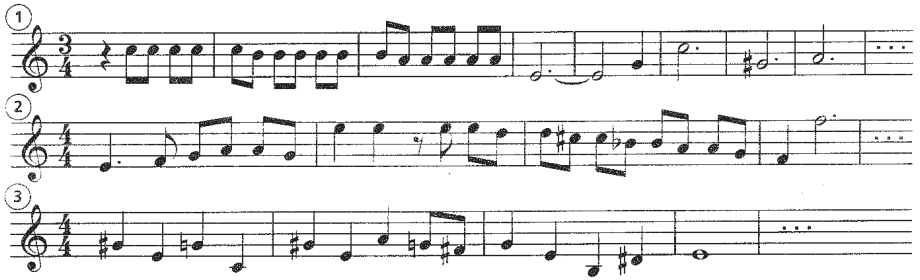
EJERCICIO I.131 - Cante los siguientes intervalos, asociando su sonido al de algún intervalo conocido. Diga el nombre de ambos intervalos en cada caso.



EJERCICIO I.132 - Cante con sus compañeros los siguientes intervalos armónicos; en primer lugar cada uno cantará su parte melódicamente y luego, cantarán las dos partes simultáneamente para ajustar la afinación.



EJERCICIO I.133 - Reconozca los intervalos aumentados y disminuidos en las siguientes frases melódicas. Cántelas y trate de ubicar el acorde al cual pertenecen las notas de esos intervalos.

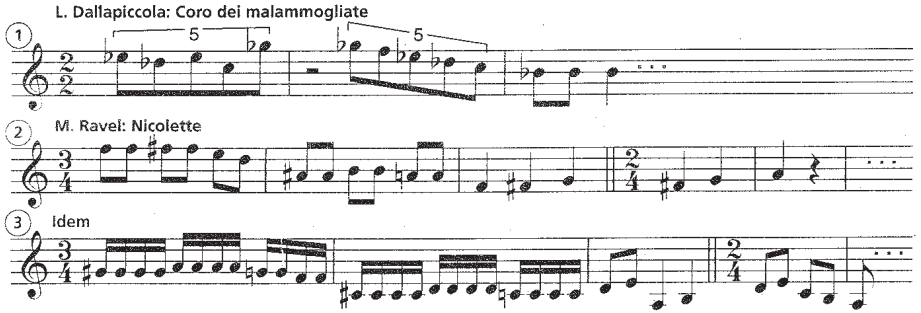


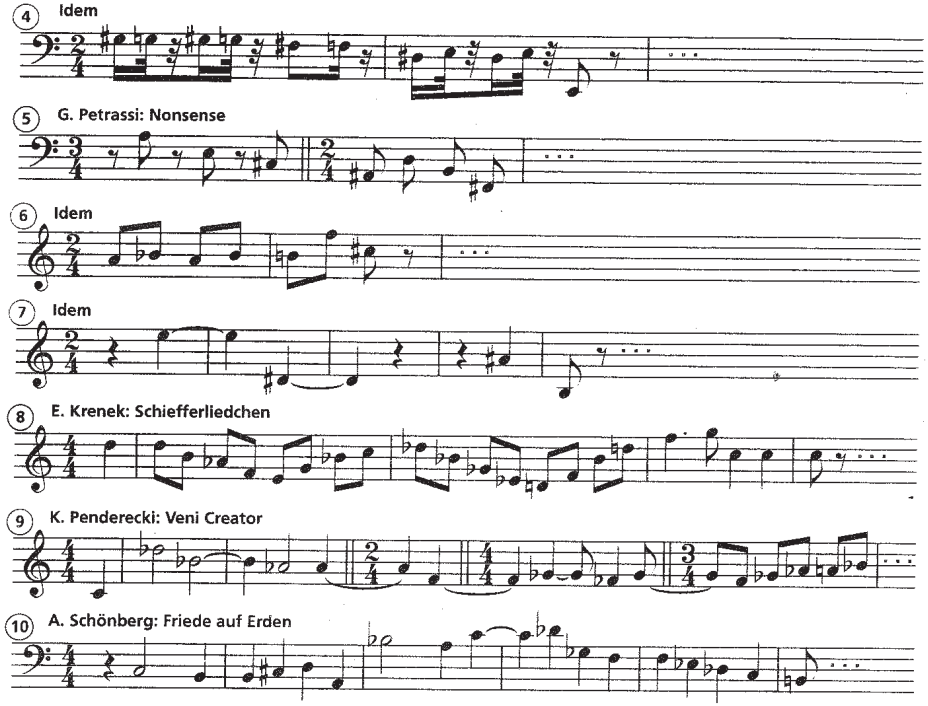
EJERCICIO I.134 - Cante:

- **"las Provincias Unidas del Sud" (del Himno Nacional Argentino) y encuentre un intervalo disminuido;**
- **la primera estrofa de "La Candelaria" (Zamba) y encuentre un intervalo aumentado;**
- **"Bésame mucho" (Bolero) y encuentre un intervalo aumentado;**
- **"Michelle" (The Beatles) y encuentre un intervalo aumentado.**

Cante luego las canciones diciendo el nombre de las notas en cualquier tonalidad.

EJERCICIO I.135 - Lea las siguientes melodías. Insista hasta oírlas realmente como melodías y cantarlas de memoria.





NOTA

Con el entrenamiento interválico que usted tiene, está capacitado para enfrentar la lectura de cualquier melodía atonal similar a las que aparecen en el libro MELODIAS ATONALES y a las que figuran al final de cada Tema. Sin embargo es importante que complemente el trabajo sobre intervalos con el manejo conciente de la armonía. Ejercite para ello la lectura a varias voces, comenzando por las pequeñas obras que figuran en el Tema 19 de "Armonía", y siguiendo con obras contemporáneas en las que la tonalidad no es clara o no existe.

ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR LOS TEMAS "17" DE "RITMO" Y "MELODIA" Y EL TEMA "16/17" DE "ARMONIA".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON LOS TEMAS "18" Y "19" DE "MELODIA" Y "ARMONIA" Y CON EL TEMA "18/19" DE "RITMO".

Tema 18/19

TRANSPORTE

Transportar una pieza musical es cambiarla de tonalidad.

El **transporte escrito** es la anotación de la pieza en una tonalidad diferente de la original.

El **transporte leído** es la lectura a primera vista de una pieza o una línea melódica en una tonalidad diferente de aquella en que está escrita.

Realizamos un "transporte leído" inconciente cuando tomamos una nota más aguda o más grave que la nota real escrita para adecuar la altura de la melodía a las posibilidades de nuestra voz, pero en ese "transporte" no somos concientes de las notas que realmente estamos cantando. El transporte al que nos referiremos en este capítulo se realiza con plena conciencia del nombre de las notas reales, ya que solamente en esto radica su utilidad.

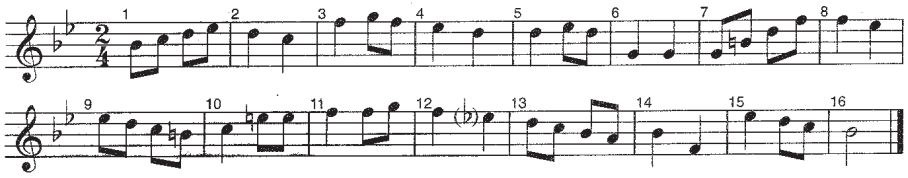
En líneas generales, se necesita realizar un transporte escrito cuando se está trabajando con instrumentos, ya que el instrumentista necesita la indicación de la nota real que debe tocar; el cantante, en cambio, puede variar la altura de la tónica "de oído" y cantar directamente la melodía transportada.

TRANSPORTE ESCRITO

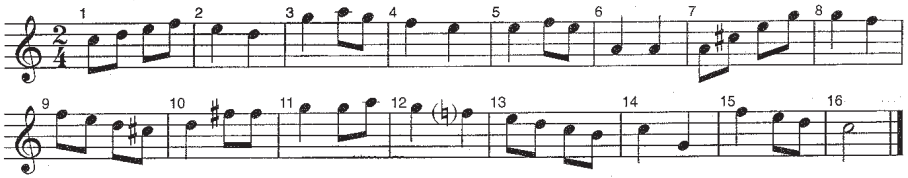
El transporte escrito no es otra cosa que escribir nuevamente la pieza dada en una tonalidad diferente; por ello, si se pone un poco de atención y cuidado al realizarlo, no presenta mayores problemas. Es importante la verificación final, cantando o tocando ambas líneas (original y transportada) para comprobar la exactitud del trabajo.

Mientras se está escribiendo, es útil tener en cuenta el intervalo que separa ambas tonalidades y además recordar que las alteraciones accidentales deben respetar la estructura tonal - armónica de la nueva tonalidad, y utilizar becuadros, sostenidos o bemoles según la función de la nota alterada dentro del acorde al cual pertenece.

Ejemplo:



Transportado a Do Mayor, o sea, un Tono más arriba:



En el compás 7 el Si becuadro (perteneciente al acorde VIe) debe ser transformado en Do# (al igual que el Si becuadro (cromatismo) del compás 9). En el compás 10, el Mi becuadro (perteneciente al acorde IIe) debe ser transformado en Fa#. En el compás 12, el Mib colocado por precaución, debe transformarse en Fa becuadro.

EJERCICIO I.136 - Transporte a tonalidades de su elección los ejercicios M.145 y M.165 de "Melodía".

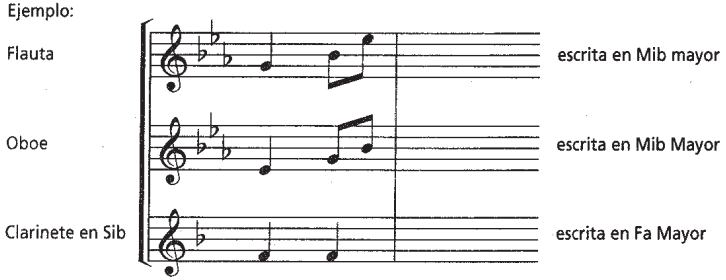
INSTRUMENTOS TRANSPOSITORES

Según las convenciones de escritura utilizadas habitualmente, ciertos instrumentos necesitan que sus partituras sean escritas en una tonalidad diferente de la que se quiere obtener como resultado sonoro. Por ejemplo, el clarinete en Sib está construido para que su tubo sonoro produzca naturalmente la tonalidad de Sib. Para el clarinetista esta tonalidad natural se llama "Do": él toca lo que siente como "escala de Do" y produce en realidad la escala de Sib.

Por lo tanto, para que produzca realmente la escala de Do, tendremos que escribirle una escala de Re: él colocará sus dedos para producir un Re (o sea, un Tono más agudo que la nota que siente como "natural") y producirá un Do (un Tono más agudo que la nota natural real del instrumento).

Las partituras para conjuntos instrumentales en los que interviene un clarinete en Sib tienen, entonces, las partes de clarinete escritas un tono más arriba que las otras partes destinadas a instrumentos que producen la nota escrita como nota real.

Ejemplo:



Los instrumentos que necesitan sus partituras escritas en una tonalidad diferente a la que producen como resultado sonoro se denominan **instrumentos transpositores.**

NOTA

Según se desprende de lo explicado, la práctica del transporte, tanto leído como escrito, es imprescindible para aquellos que quieran dedicarse a la dirección de conjuntos instrumentales o a la escritura de obras para ellos. El director de un conjunto que incluya un clarinete en Sib, por ejemplo, deberá oír la afinación del conjunto y la función del clarinete dentro del acorde, y reconocer la nota correspondiente en la partitura (la cual estará escrita un Tono arriba). También los futuros estudiantes de Armonía necesitan este entrenamiento para poder analizar armónicamente obras para conjunto orquestal.

TONALIDADES DE LOS INSTRUMENTOS TRANSPOSITORES

Los instrumentos transpositores tienen como tonalidades naturales, principalmente las siguientes tonalidades (de las otras se hablará más adelante):

Sib: por ejemplo: clarinete en Sib, trompeta, tuba, trombón tenor, saxo soprano, saxo tenor;
La: por ejemplo: clarinete en La;
Mib: por ejemplo: saxo alto, saxo barítono, trombón contralto;
Fa: por ejemplo: corno, trompeta, trombón bajo.

De acuerdo con lo ya explicado, el **instrumento en Sib** necesita que sus partituras **se escriban un Tono más arriba**. Al leer estas partituras debemos transportar mentalmente la melodía a una tonalidad ubicada un Tono más abajo, y obtendremos las notas reales que produce el instrumento.

Siguiendo el mismo razonamiento, el **instrumento en La** necesita que sus partituras **se escriban una 3a menor más arriba**; al leerlas una 3a menor más abajo encontraremos las notas reales que produce el instrumento.

El **instrumento en Mib** necesita que sus partituras **se escriban una 3a menor más abajo**; al leerlas una 3a menor más arriba encontraremos las notas reales que produce el instrumento.

El **instrumento en Fa** necesita que sus partituras **se escriban una 4a justa más abajo**; al leerlas una 4a justa más arriba encontraremos las notas reales que produce el instrumento.

NOTAS

1- Para algunos instrumentos, el intervalo real que separa la nota escrita de la que realmente suena puede variar una octava (una 6a mayor más arriba en lugar de una 3a menor más abajo para anotar instrumentos en Mib, por ejemplo) lo cual no invalida la convención general que se ha mencionado.
2- Se recomienda leer cuidadosamente todo lo explicado hasta no tener ninguna duda sobre tonalidad de escritura y tonalidad de lectura para cada instrumento. Haga todos los cálculos necesarios hasta estar seguro de manejar estas convenciones.

Existe otro tipo de convención de escritura para instrumentos transpositores: en las partituras barrocas y clásicas (Bach, Mozart y sus contemporáneos), las partes de cornos (trompas) y trompetas están escritas siempre en Do Mayor, utilizándose un instrumento diferente (indicado al comienzo de la partitura) según la tonalidad en que está escrita la obra.

Estos instrumentos producen básicamente los sonidos armónicos del sonido fundamental del tubo sonoro. Por ello, las notas de la tonalidad de Do Mayor que aparecen en la partitura, (Do, Mi, Sol, etc.) se leerán como "sonido fundamental", 3a, 5a, etc. de la tonalidad natural del instrumento.

Ejemplo: Trompeta en Re:

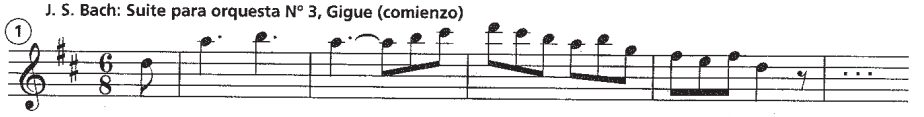
debe leerse:

EJERCICIO I.137 - Transporte en forma escrita, cuidando el uso de alteraciones accidentales, las melodías de los ejercicios:

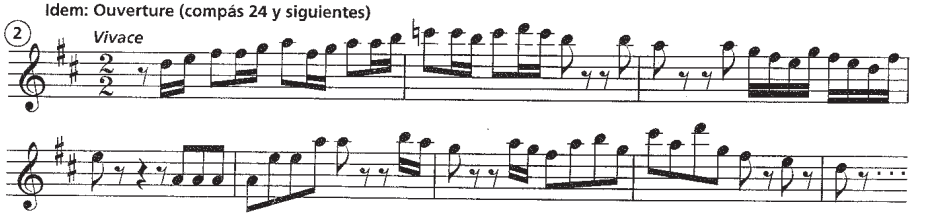
M.78, N° 5 y 6	**y M.170, N° 2**	**para instrumento en Sib**
M.165, N° 1 y 2	**y M.170, N° 4**	**para instrumento en La**
M.141, N° 1 y 2	**y M.170, N° 6**	**para instrumento en Mib**
M.78, N° 11 y 12	**y M.170, N° 1**	**para instrumento en Fa**

EJERCICIO I.138 - Escriba las siguientes melodías para trompeta barroca en Re:

J. S. Bach: Suite para orquesta N° 3, Gigue (comienzo)



Idem: Ouverture (compás 24 y siguientes)



TRANSPORTE LEIDO

Practicaremos a continuación la lectura de partituras escritas para instrumentos transpositores, con el objetivo de reconocer en ellas, a primera vista, la nota real que producirán los instrumentos respectivos.

Las indicaciones generales para todo tipo de transporte leído son las siguientes:

-a) determine el intervalo que separa la tonalidad escrita de la transportada; tenga en mente ese intervalo para resolver cualquier duda sobre el nombre de la nota en la nueva tonalidad;

-b) fije auditivamente la tonalidad a la cual se transportará la melodía cantando la escala correspondiente;

-c) trate de visualizar las notas de la tonalidad escrita como "1a nota de la escala, 2a nota, 3a nota, etc.", para facilitar el traslado de esas funciones escalísticas a la nueva tonalidad. Ejercítese en nombrar la 1a, 2a, 3a, etc. notas de la nueva escala.

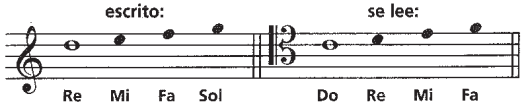
-d) piense en la armonía de la tonalidad escrita, reconozca los arpegios de los acordes básicos y la función de las notas alteradas; transporte mentalmente esta estructura armónica a la nueva tonalidad.

Por otra parte, cada transporte se puede asociar a la lectura del pentagrama según una **nueva clave**. Si usted ha desarrollado la habilidad de leer en varias claves (ver Tema 19 de "Melodía"), este recurso puede serle útil, ya que le permite ubicar el nombre de las notas transportadas, aunque no le mostrará ni la armadura de clave de la nueva tonalidad, ni las alteraciones accidentales. Se mencionarán las posibilidades de este recurso en cada caso.

LECTURA DE PARTITURAS ESCRITAS PARA INSTRUMENTOS EN Sib

Estas partituras, como ya se explicó, están escritas un Tono más arriba que las notas reales que producirá el instrumento, de manera que encontraremos los sonidos reales leyendo las melodías en una tonalidad situada un Tono más abajo.

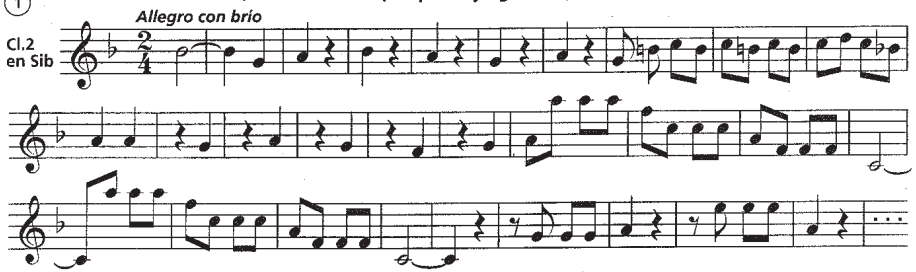
Si la partitura está escrita en Clave de Sol, el transporte una Segunda más abajo es equivalente a leer la partitura en **Clave de Do en 4a**, siempre que no se pretenda ubicar el sonido de las notas en su octava real. Por supuesto, habrá que imaginar la nueva armadura de clave y modificar convenientemente las alteraciones accidentales.



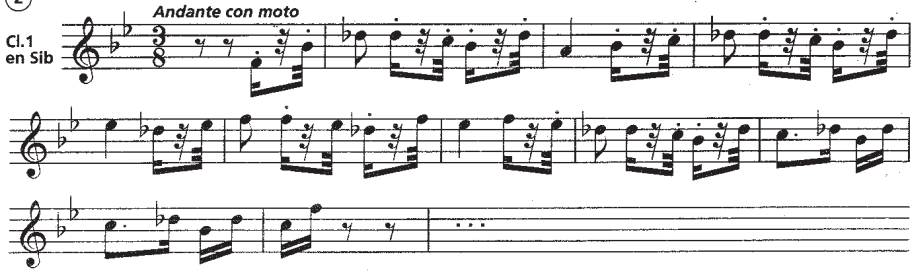
Al leer en Clave de Do en 4a los nombres de las notas son correctos (a una octava de distancia), aunque este tipo de transporte no tenga en cuenta si la 2a es mayor o menor (el Re se transforma en Do y el Fa en Mi, por ejemplo), por lo cual será necesario ser cuidadoso con las alteraciones. Sin embargo, si se tienen presentes las indicaciones generales mencionadas más arriba, este recurso puede ser útil.

EJERCICIO 1.139 - Lea las siguientes melodías como si estuvieran escritas para instrumentos en Sib, es decir, transporte, al leer, a una tonalidad situada un Tono más abajo que la tonalidad escrita. Diga el nombre de las notas en la nueva tonalidad. Tenga en cuenta las indicaciones mencionadas y, si le resulta útil, utilice el recurso de leer en Clave de Do en 4a.

① **Beethoven: 5a Sinfonía, 1er movimiento (compás 94 y siguientes)**



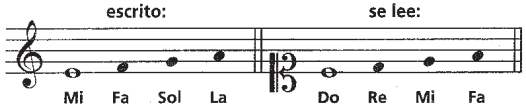
② **Idem, 2° movimiento (compás 166 y siguientes)**



LECTURA DE PARTITURAS ESCRITAS PARA INSTRUMENTOS EN LA

Estas partituras están escritas una 3a menor más arriba que las notas reales que producirá el instrumento; es decir, que, al leer, debe transportarlas a una tonalidad ubicada una 3a menor más abajo.

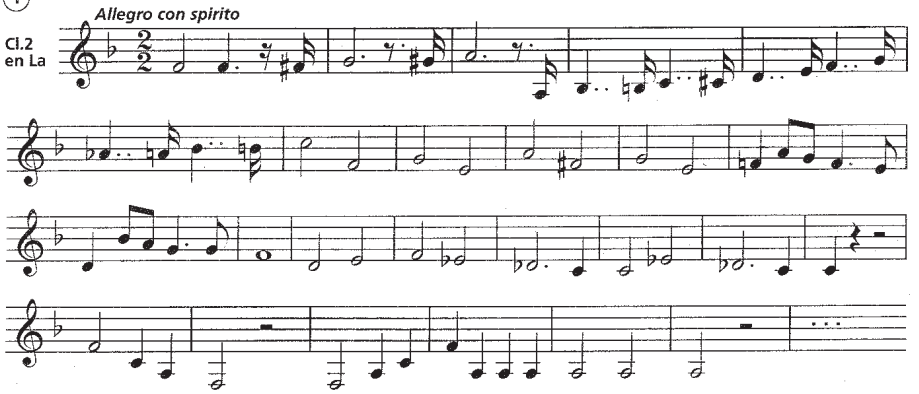
Si la partitura está escrita en Clave de Sol, el transporte una 3a más abajo es equivalente a leer la partitura en **Clave de Do en 1a**, tomando los recaudos ya mencionados en cuanto a octava real y alteraciones.



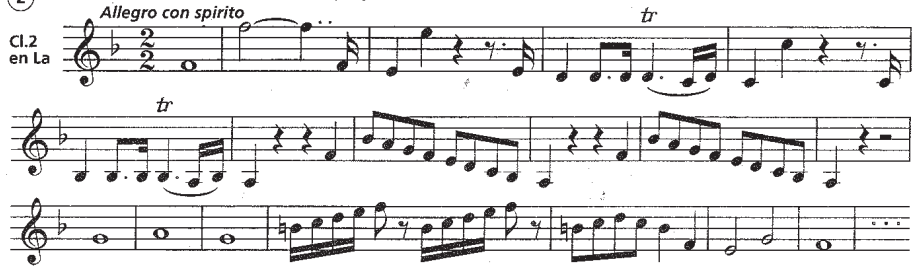
Al leer en Clave de Do en 1a los nombres de las notas son correctos, aunque este tipo de transporte no tenga en cuenta si la 3a que debemos encontrar es mayor o menor (el Mi se transforma en Do, por ejemplo, pero para un instrumento transpositor en La necesitamos un Do#), por lo cual será necesario ser cuidadoso con las alteraciones y tener muy en cuenta las indicaciones generales mencionadas más arriba.

EJERCICIO I.140 - Lea las siguientes melodías como si estuvieran escritas para instrumentos en La; es decir, transporte, al leer, a una tonalidad ubicada una 3a menor más abajo que la tonalidad escrita. Diga el nombre de las notas en la nueva tonalidad. Tenga en cuenta las indicaciones mencionadas y, si le resulta útil, utilice el recurso de leer en Clave de Do en 1a.

① **Mozart: Sinfonía K. 437 en Re Mayor (Haffner), 1er movimiento (compás 180 y siguientes)**



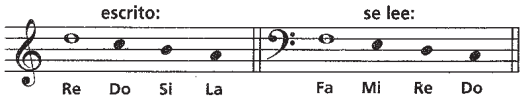
② Idem, 1er movimiento (compás 13 y siguientes)



LECTURA DE PARTITURAS ESCRITAS PARA INSTRUMENTOS EN Mib

Estas partituras están escritas una 3a menor más abajo que las notas reales que producirá el instrumento, de manera que encontraremos los sonidos reales leyéndolas en una tonalidad situada una 3a menor más arriba.

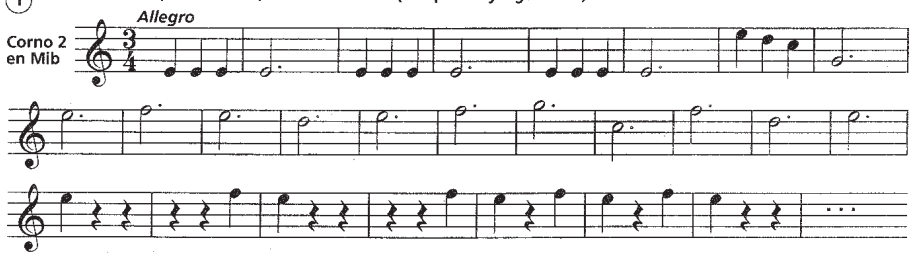
Si la partitura está escrita en Clave de Sol, este transporte es equivalente a leer las partituras en **Clave de Fa**, tomando los recaudos ya mencionados en cuanto a octava real y alteraciones.



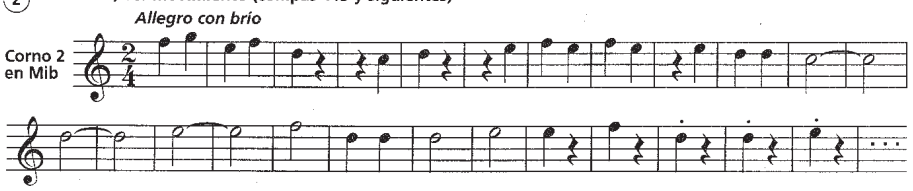
Al leer en Clave de Fa los nombres de las notas son correctos (no así la octava en la que suenan), aunque este tipo de transporte no tenga en cuenta si la 3a que debemos encontrar es mayor o menor (el Do se transforma en Mi, por ejemplo, pero para un instrumento transpositor en Mib necesitamos transformarlo en Mib), por lo cual será necesario ser cuidadoso con las alteraciones y tener muy en cuenta las indicaciones generales mencionadas más arriba.

EJERCICIO I.141 - Lea las siguientes melodías como si estuvieran escritas para instrumentos en Mib; es decir, transporte al leer a una tonalidad situada una 3a menor más arriba que la tonalidad escrita. Diga el nombre de las notas en la nueva tonalidad. Tenga en cuenta las indicaciones mencionadas y, si le resulta útil, utilice el recurso de leer en Clave de Fa.

① Beethoven, 5a Sinfonía, 3er movimiento (compás 71 y siguientes)



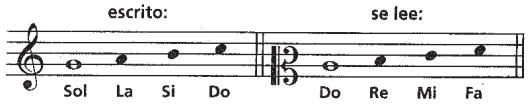
② Idem, 1er movimiento (compás 413 y siguientes)



LECTURA DE PARTITURAS ESCRITAS PARA INSTRUMENTOS EN FA

Estas partituras están escritas una 4a justa más abajo que las notas reales que producirá el instrumento, de manera que encontraremos los sonidos reales leyendo las melodías una 4a justa más arriba.

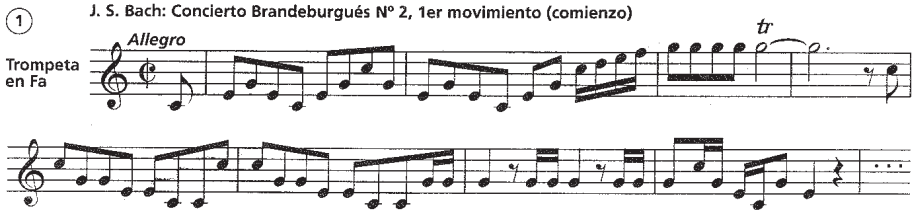
Si la partitura está escrita en Clave de Sol, este transporte equivale a leer la partitura en **Clave de Do en 2a**, tomando los recaudos ya mencionados en cuanto a octava real y alteraciones.



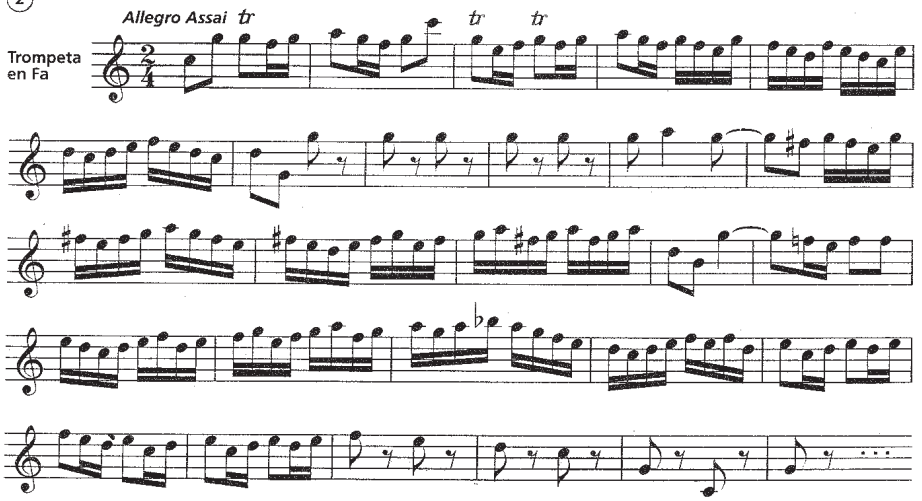
Al leer en Clave de Do en 2a los nombres de las notas son correctos (no así la octava en que suenan), aunque este tipo de transporte no distinga entre la 4a justa y el Tritono, por lo cual será necesario ser cuidadoso con las alteraciones y tener muy en cuenta las indicaciones generales mencionadas más arriba.

EJERCICIO I.142 - Lea las siguientes melodías como si estuvieran escritas para instrumentos en Fa; es decir, transporte al leerlas a una tonalidad ubicada una 4a justa más arriba que la tonalidad escrita. Diga el nombre de las notas en la nueva tonalidad. Tenga en cuenta las indicaciones mencionadas y, si le resulta útil, utilice el recurso de leer en Clave de Do en 2a.

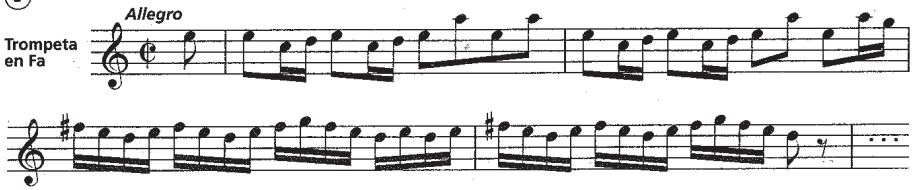
① J. S. Bach: Concierto Brandeburgués N° 2, 1er movimiento (comienzo)



② Idem, 3er movimiento (comienzo)



③ **Idem, 1er movimiento (compás 40 y siguientes)**

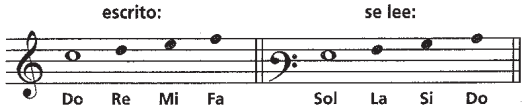


LECTURA DE PARTITURAS PARA CORNOS (TROMPAS) O TROMPETAS BARROCAS

Estas partituras, escritas en Do Mayor, deben ser leídas según la afinación del instrumento en la tonalidad correspondiente. En este caso "Do" siempre significa "1er grado de la escala", "Mi", "3a nota de la escala", etc.

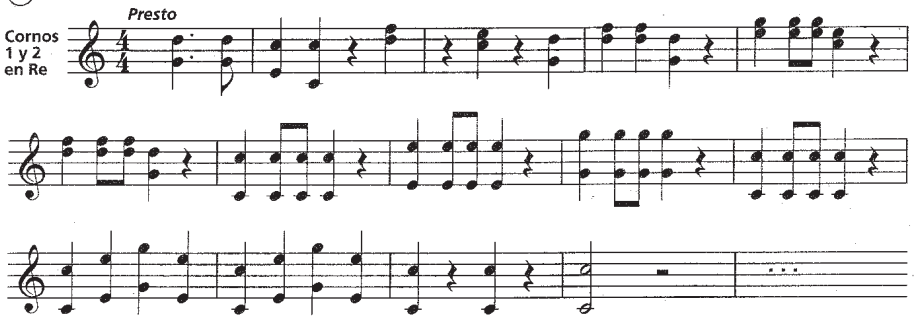
Si la partitura está escrita en Clave de Sol, para los **instrumentos en Re**, el transporte equivale a leer la partitura en **Clave de Do en 3a.**, con los recaudos ya mencionados para los otros usos del pentagrama en diferentes claves (octava real, intervalo real, alteraciones).

Tomando las mismas precauciones, si la partitura está escrita en Clave de Sol, para los **instrumentos en Sol**, este transporte equivale a leer en **Clave de Do en 5a** o en **Clave de Fa en 3a,** que es lo mismo.

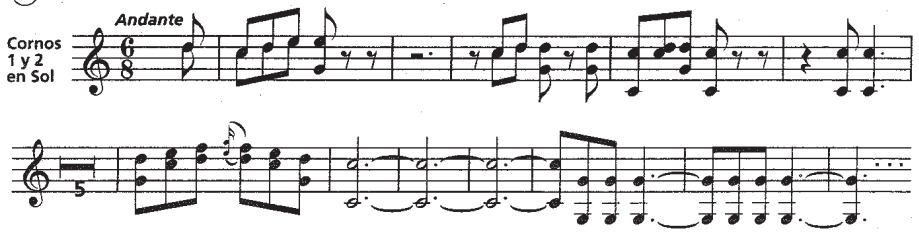


EJERCICIO I.143 - Lea las siguientes melodías, en la tonalidad del instrumento indicado en cada caso.

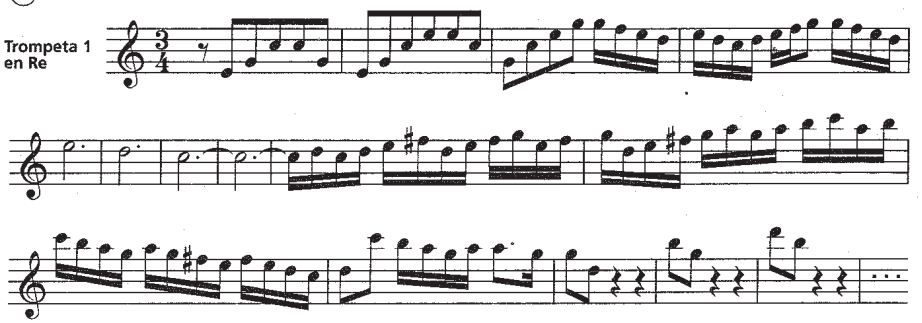
① **Mozart: Sinfonía K.437 en Re Mayor (Haffner), 4° movimiento (compás 250 y siguientes)**



② **Mozart: Sinfonía K. 504 en Re Mayor (Praga), 2° movimiento (compás 82 y siguientes)**



③ **J. S. Bach: Magnificat. Magnificat anima mea (comienzo)**



NOTA

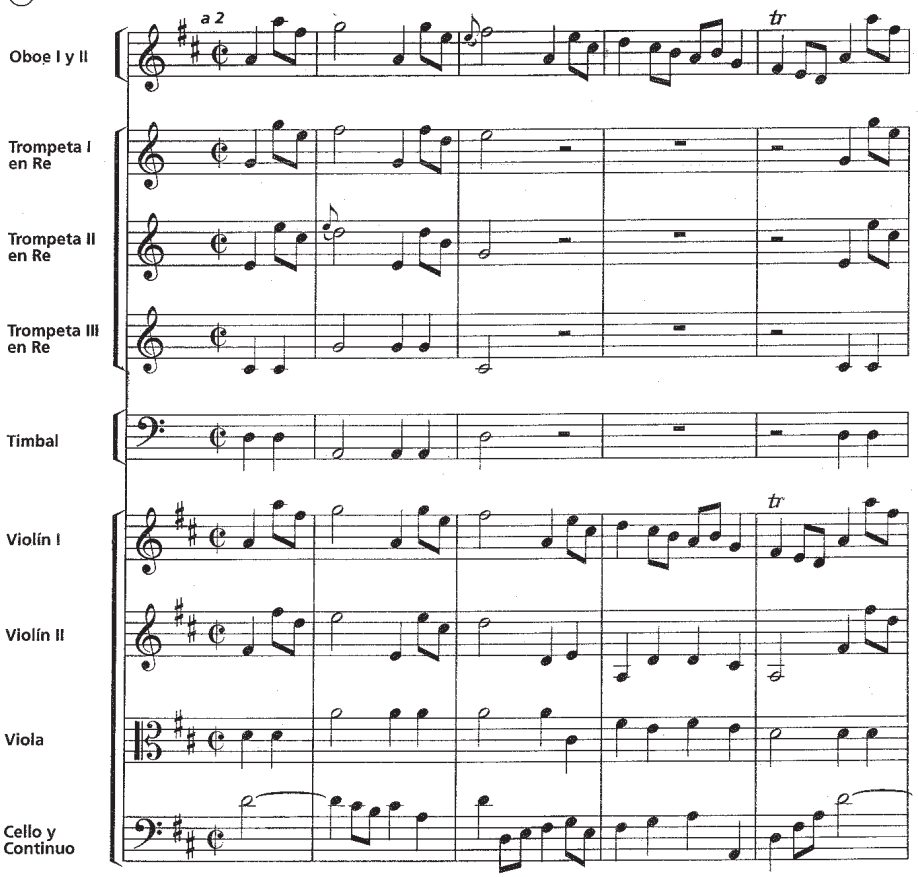
Se ha mencionado el uso de diferentes claves para transportar partituras escritas en Clave de Sol. Si la partitura estuviera escrita en otra clave, usted deberá elegir la clave apropiada para que los nombres de las notas sean correctos en la nueva tonalidad.

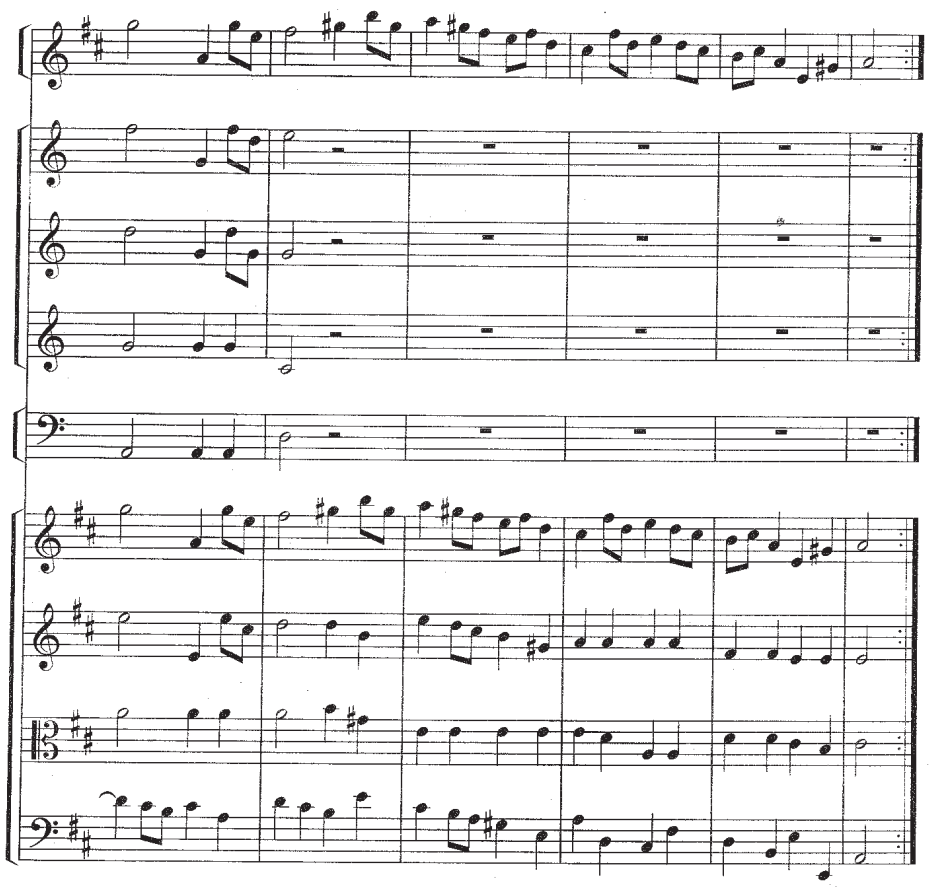
LECTURA DE PARTITURAS DE ORQUESTA

La lectura de partituras de orquesta requiere la visión simultánea de partes en Clave de Sol, de Fa, de Do en 3a y de Do en 4a, además de los transportes requeridos por los instrumentos transpositores. La ejercitación de esta visión y lectura simultáneas necesita mucho tiempo de entrenamiento, el cual tendrá que ser realizado por las personas interesadas, trabajando directamente sobre partituras. Presentamos aquí pequeños ejemplos como introducción al problema.

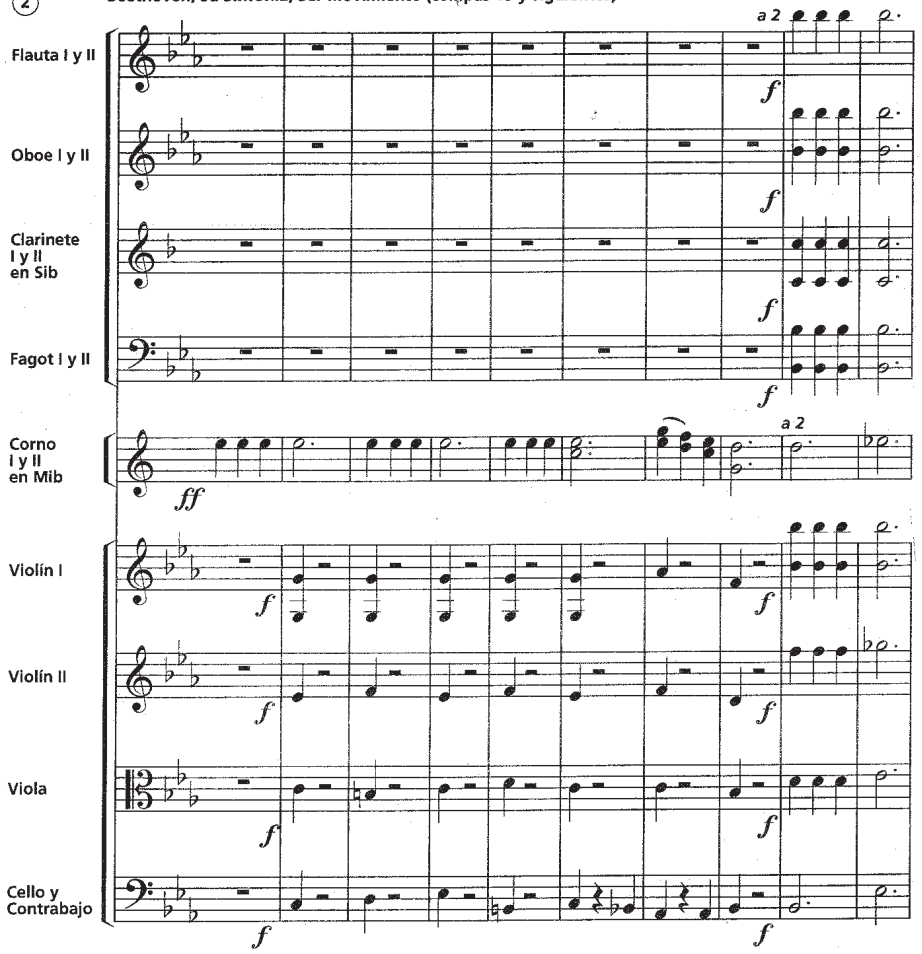
EJERCICIO I.144 - Lea todas las partes de los siguientes trozos orquestales, realizando, al leer, los transportes necesarios. Analice la armonía, determinando cuidadosamente las notas que componen los acordes. Trate de cantar o tocar los trozos con sus compañeros, alternándose en la ejecución de las diferentes partes.

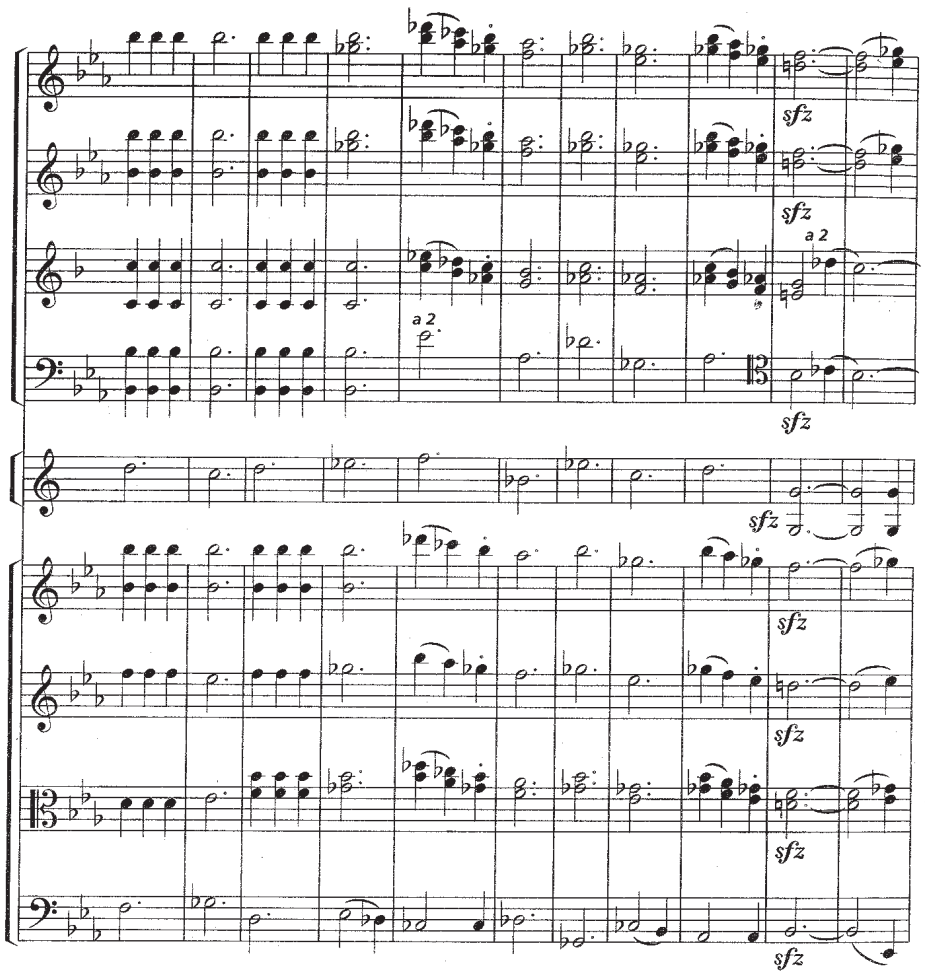
① J. S. Bach: Suite para orquesta N° 3 en Re Mayor, Gavotte 1

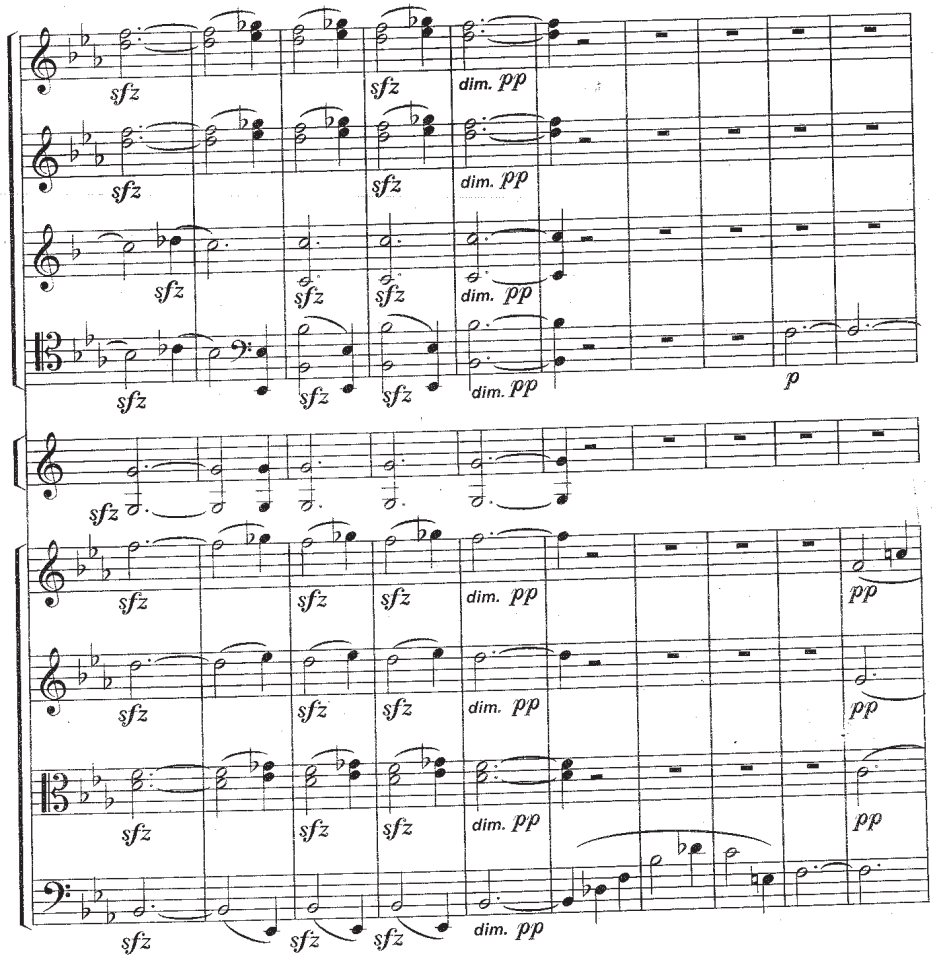


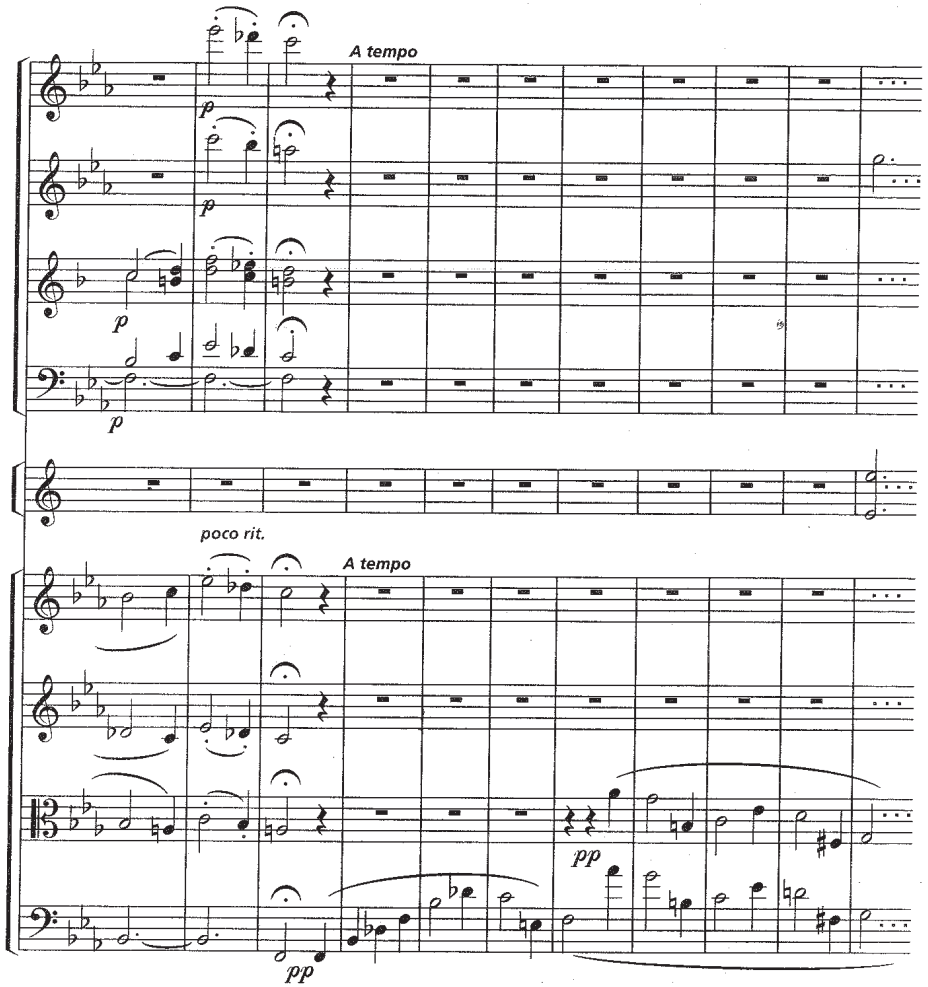


(2) **Beethoven, 5a Sinfonía, 3er movimiento (compás 19 y siguientes)**






sfz
dim. pp
p


A tempo
p
poco rit.
A tempo
pp

armonía

Ay, guitarra trasnochada
canta conmigo mis añoranzas...

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON LOS TEMAS "9" DE "MELODIA" E "INTERVALOS" Y CONTINUAR CON EL TEMA "8/9" DE "RITMO".

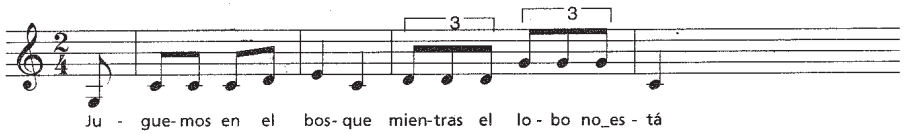
Tema 9

TONICA Y DOMINANTE

Hemos estudiado ya la función de la Tónica: sobre ella se apoya o descansa la melodía y es el principio y fin de la escala. Recordemos que, para encontrarla luego de cantar una canción, aprendimos a apoyarnos en la Dominante cantando "Chin-Púm" o "Sol-Do". La Dominante crea tensión y la Tónica resuelve esa tensión proporcionando sensación de reposo.

Ahora aprenderemos a escuchar que los momentos de tensión y reposo aparecen a lo largo de toda la melodía.

Cante:



Cante Chin - Púm ⟶ Sol - Do ⟶ Dominante - Tónica. La última sílaba es la Tónica.

Mientras un compañero canta "Juguemos en el bosque" trate de oír dónde la melodía produce sensación de Dominante (cante la nota Dominante como apoyo de la melodía). A continuación trate de oír si en el comienzo la canción se apoya en la Tónica o la Dominante.

Su resultado seguramente será el siguiente:

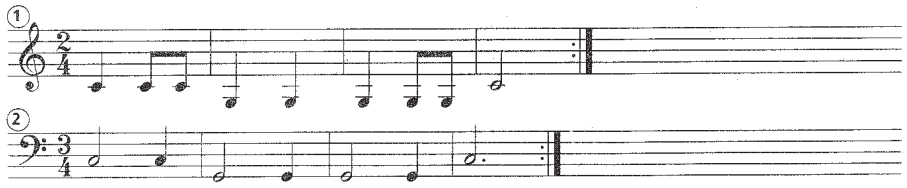
Juguemos en el bosque mientras el lobo no está
T D T

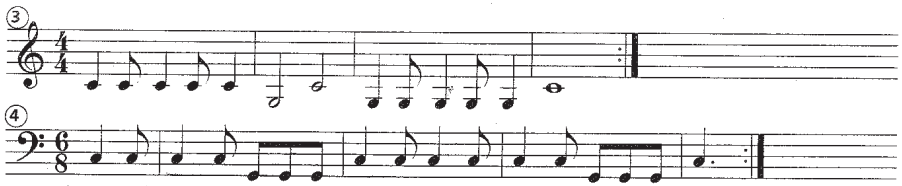
Cante nuevamente la canción a dos voces: uno cantará la melodía y otro el acompañamiento.

Observe que al proveer de apoyo a la melodía hemos incorporado la "dimensión vertical" en contraposición con la "horizontal" de la melodía pura, iniciando el estudio de la Armonía, es decir, de la simultaneidad de sonidos.

La distribución de los apoyos armónicos (Tónica y Dominante en este caso) en relación con el ritmo y el fraseo se denomina "esquema armónico".

EJERCICIO A.1 - Cante con sus compañeros los siguientes esquemas armónicos. Tome un esquema y repítalo muchas veces. Cuando su ritmo esté internalizado todos improvisarán melodías tomando el esquema armónico como acompañamiento. Escuche el resultado del conjunto.

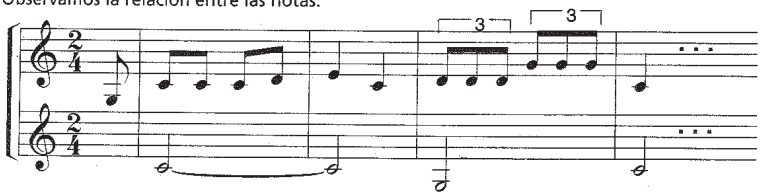




EJERCICIO A.2 - Busque el esquema armónico de las siguientes canciones:
Sobre el puente de Aviñón
Arrorró mi niño
Arroz con leche
Mambrú se fue a la guerra
Tengo una muñeca
Paloma del palomar
Se va la barca
Déjenla sola
Yo vendo unos ojos negros
Buenos días su señoría

Instrucciones: grabe la melodía (o pida a un compañero que la cante) y busque cantando la ubicación de las Tónicas y las Dominantes. Una vez encontradas vuelva a cantar la canción con su acompañamiento. Dibuje un esquema del fraseo y anote las Tónicas y las Dominantes (T y D).

Volveremos ahora a "Juguemos en el bosque" para anotar debajo de la melodía las notas del acompañamiento. Observamos la relación entre las notas:

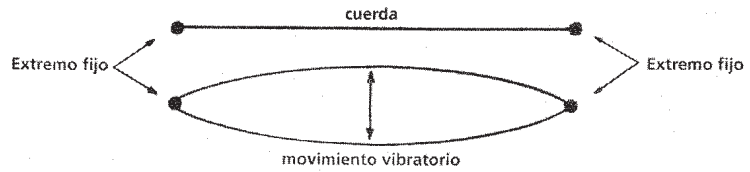


Es lógico aceptar que al cantar la Tónica del acompañamiento la melodía pase por la nota Do, pero ¿qué relación tiene el Re de la melodía con el Sol (nota Dominante) del acompañamiento? Lea atentamente lo que sigue y aparecerá la respuesta.

LOS ARMONICOS DE UN SONIDO

El sonido se produce por la vibración de un cuerpo cualquiera: cuerda, lámina, columna de aire dentro de un instrumento de viento, etc. Esta vibración se transmite al aire y llega al oído, donde es transformada en impulsos eléctricos que llegan al cerebro, el cual los detecta como "sensación de sonido".

La velocidad de vibración del cuerpo sonoro define la **altura** del sonido, la cual se mide por la **frecuencia**, es decir, la cantidad de vibraciones por segundo (ciclos). (Por ejemplo, el "La 440" o "La del diapasón" se produce porque sus varillas vibran 440 veces por segundo).



El ser humano puede registrar como "sonidos" las vibraciones desde aproximadamente 30 ciclos hasta 20.000 ciclos. Cuanto mayor es el número de vibraciones, más agudo es el sonido.

En los sonidos producidos por cuerdas, la altura varía según el largo de la cuerda. El guitarrista (violinista, etc.) obtiene distintos largos de cuerda –y, por lo tanto, diferentes alturas– apoyando el dedo en distintos puntos de la cuerda.

Cuanto más corta es la cuerda, más agudo es el sonido producido, según la siguiente relación:

1/2 de cuerda: una 8a más agudo que el sonido de la cuerda al aire;

1/3 de cuerda: una 5a + una 8a más agudo que el sonido de la cuerda al aire;

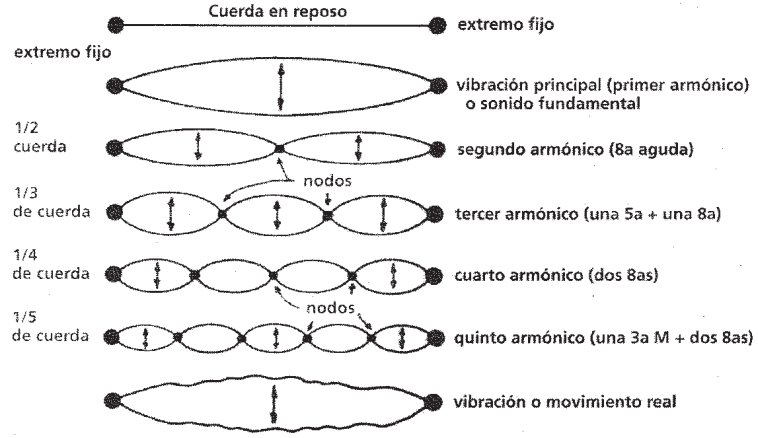
1/4 de cuerda: una 8a más agudo que 1/2 de cuerda;

1/5 de cuerda: una 3a mayor + dos 8as más agudo que la cuerda al aire;

1/6 de cuerda: una 8a más agudo que 1/3 de cuerda.

EJERCICIO A.3 - Compruebe lo anterior utilizando una guitarra o violín y "cortando la cuerda" (apoyando el dedo) en la mitad, la 3a parte, la 4a parte, etc. Verifique otras relaciones entre largos de cuerda y sonidos obtenidos. Compruebe que, dado un sonido producido por determinado largo de cuerda, se obtiene su 8a aguda cortando ese largo por la mitad, así como se obtiene la 8a grave duplicando el largo.

El movimiento real de la cuerda al vibrar no es simple como el dibujado más arriba, sino que está compuesto por un conjunto de vibraciones secundarias que se generan cuando se produce la vibración principal. Esto sucede porque ciertos puntos quedan inmóviles, dividiendo la cuerda en 2, 3, 4, etc. partes iguales. Estos puntos se llaman "nodos" y son los puntos que utilizan los guitarristas o violinistas para producir "armónicos".



Observando el dibujo se comprende que el sonido producido por una cuerda no es un solo sonido sino un conjunto de sonidos simultáneos producidos por la mitad, la 3a parte, etc. de la cuerda. Estos sonidos se llaman "sonidos armónicos" del sonido fundamental y **se oyen realmente** al hacer vibrar la cuerda.

Lo descripto para una cuerda se produce de forma similar para casi cualquier fuente de sonido, incluso la voz humana, con pocas excepciones como el diapasón de horquilla o los generadores electroacústicos preparados para producir sonidos "puros". Según el tipo y la calidad del instrumento se pueden oír más o menos armónicos, hasta algunos muy agudos provocados por la división de la cuerda (o su equivalente para otras fuentes sonoras) en 20 o más partes. La proporción entre las intensidades de estos armónicos es lo que determina el **timbre** del instrumento, o sea la cualidad sonora que nos permite diferenciar auditivamente un instrumento (o voz) de otro.

Los armónicos más graves (los indicados en el dibujo) son los que, por lo general suenan con mayor intensidad. Por lo tanto, junto con cualquier sonido fundamental se oyen su 8a, su 5a y su 3a mayor.

EJERCICIO A.4 - Toque una nota grave en el piano y/o la guitarra y trate de oír los primeros armónicos. Cántelos.

EL ACORDE

El acorde es la ejecución simultánea de varios sonidos.

Si se ejecutan simultáneamente con un sonido otros iguales a sus primeros armónicos (o diferenciados de ellos por octavas), se refuerza la sonoridad del sonido básico que los contiene, formando un acorde que el oído acepta.

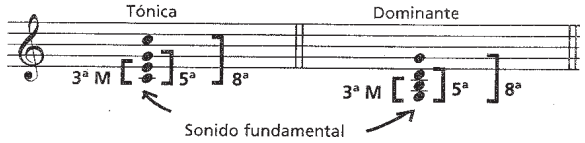
El acorde que está formado por un sonido (llamado "fundamental") y sus primeros armónicos (3a mayor, 5a justa y 8a) se llama Acorde Perfecto Mayor (en adelante "Acorde Mayor").

Volvamos ahora a la canción "Juguemos en el bosque". De acuerdo con todo lo dicho, se puede acompañar la nota Re de la melodía con el Sol (Dominante) porque, precisamente, junto con el Sol suenan todos sus armónicos, sobre todo, los que forman el Acorde Mayor:

Sol
- 3a mayor: Si
- 5a justa: Re
- 8a: Sol

Por lo tanto, la nota Re pertenece al acorde de Sol.

Los acordes correspondientes a la Tónica y la Dominante de la escala de Do Mayor son los siguientes:



NOTA

Si bien son ciertas las sólidas explicaciones físicas para las cuestiones armónicas, la principal razón por la cual el oído acepta determinadas combinaciones simultáneas de sonidos es la costumbre. Durante toda nuestra vida hemos oído ciertos acordes y los aceptamos porque forman parte de nuestro ámbito musical. Si escuchamos algún acorde no habitual es posible que lo rechacemos como "disonante", pero basta con oírlo muchas veces para que entre a formar parte de nuestro ámbito musical y lo aceptemos. La noción de "disonancia" ha variado mucho a lo largo de la historia de la música, y cada vez menos acordes son considerados inaceptables. Por otro lado, hay culturas que no han desarrollado la Armonía, o sea, que tienen una música puramente melódica: no ejecutan sonidos simultáneos, o en el caso de hacerlo, no se interesan en estudiar las reglas de combinación simultánea de sonidos.

EJERCICIO A.5 - Cante los sonidos de los acordes mayores de Do y Sol:

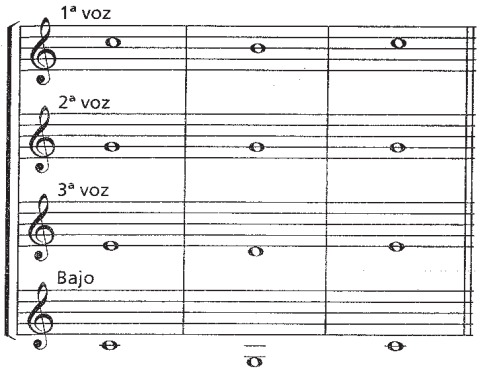
Do - Mi - Sol - Do (ascendente), Do - Sol - Mi - Do (descendente)

Sol - Si - Re - Sol (ascendente), Sol - Re - Si - Sol (descendente)

EJERCICIO A.6 - Reparta las notas del acorde de Do entre sus compañeros. Canten las notas simultáneamente. Idem con el acorde de Sol.

EJERCICIO A.7 - Cantando con sus compañeros pase del acorde de Do al de Sol y vuelva al de Do. Cada uno elegirá una nota del acorde y construirá una melodía de dos notas pasando al otro acorde y volviendo al primero. Estas melodías se cantarán simultáneamente. Luego, tome cada melodía por separado y a partir de cada una de sus notas cante los sonidos del respectivo acorde hasta llegar a la fundamental.

Habrá notado que la nota Sol está en ambos acordes y que hay varias melodías posibles para pasar de un acorde al otro y volver. Pruebe ahora de cantar con sus compañeros el siguiente enlace de acordes:

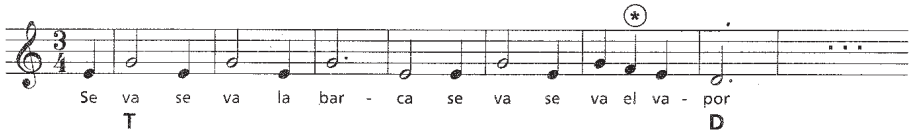


De esta manera se realiza el canto coral y la ejecución orquestal: cada voz o instrumento ejecuta su melodía (o "parte"), la cual ha sido pensada para que el conjunto "vertical" o sucesión de acordes suene correctamente.

EJERCICIO A.8 - Escriba o piense las notas de las canciones del ejercicio A.2. Compruebe si las notas de la melodía pertenecen a los acordes que la acompañan.

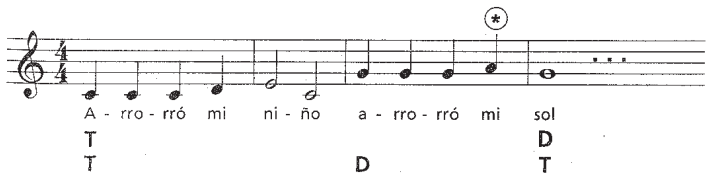
LAS NOTAS MELODICAS AJENAS A LOS ACORDES

En el ejercicio anterior habrá comprobado que la melodía de "Sobre el puente de Aviñón" está construida con las notas de los acordes. Sin embargo en otras melodías, como "Se va la barca" aparecen notas que no pertenecen a ellos.

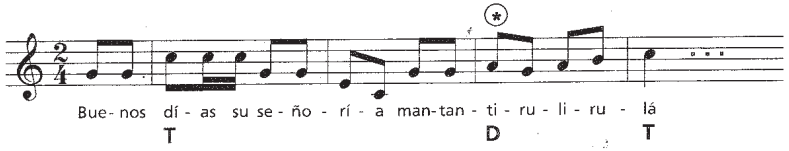


Obsérvese el 6° compás: aparece una nota Fa que no pertenece al acorde de Tónica. Como la armonización se apoya en los acentos del compás y esa nota está en un tiempo débil el oído no siente la necesidad de armonizarla, ya que, de hacerlo, se recargaría innecesariamente el esquema armónico. Esta nota ajena al acorde es una **nota de paso**, es decir, una nota que no se considera necesario armonizar y que aparece entre dos notas del acorde en un movimiento melódico por "grado conjunto" (la nota de al lado en la escala). En "Juguemos en el bosque" también apareció una nota de paso en el primer compás.

En "Arrorró mi niño" aparece otro tipo de nota ajena: la **bordadura**; se llega a ella por grado conjunto desde una nota del acorde y luego se vuelve a la nota anterior:



En "Buenos días su señoría" aparece otro tipo de nota ajena, la **apoyatura**, es decir, la nota ajena que aparece justo en el momento en que cambia el acorde y se resuelve en una nota propia de éste:



Existen otros tipos de notas ajenas a los acordes, que irán apareciendo a lo largo de los ejercicios de lectura y escritura. En algunos casos, una nota ajena muy larga o acentuada puede requerir un nuevo acorde en el acompañamiento.

ACORDES EN INSTRUMENTOS DE AFINACION TEMPERADA

Toque en la guitarra o el piano una nota grave y escuche los sonidos armónicos. Una vez hallado un armónico busque en el instrumento la nota correspondiente a ese sonido. Si aguza su oído verificará que el instrumento **no produce** un sonido exactamente igual al armónico de la nota grave, sino que difiere ligeramente. Esto sucede porque la escala está armada de tal manera que los armónicos de sus notas no coinciden entre sí; por ejemplo, el Mi armónico de Do (su 3a mayor) no es igual al Mi armónico de La (su 5a). Para poder ejecutar todos los acordes según los armónicos sería necesario un piano con muchas más teclas que las que se podrían manejar manualmente (o sea, una tecla para cada armónico de cada sonido de la escala) o una guitarra sin trastes (como un violín), que permitiera al ejecutante elegir las notas según su oído.

Para solucionar el problema del piano, en la época barroca se estableció la llamada "afinación temperada" que divide a la octava en doce Semitonos iguales –unificando por ejemplo los sonidos del Do# y el Reb– por la cual todos los acordes suenan igualmente desafinados. La guitarra se construye colocando los trastes con el mismo criterio de la afinación del piano.

Los coros que cantan "a capella" tienen la posibilidad de afinar los acordes según los armónicos del bajo (la llamada "afinación armónica natural"). Para ejercitar esta destreza no deberían ensayar con piano, ya que éste introduce una afinación temperada que impide que los cantantes busquen de oído la afinación natural de los armónicos.

NOTA

Para ampliar los temas de acústica musical desde diferentes puntos de vista se recomienda consultar:

- ***Atlas de Música*, Volumen I. Editorial Alianza, Madrid.**
- **Jean Matras, *El sonido*. Editorial El Ateneo, Buenos Aires.**
- **Tirso de Olazábal, *Acústica musical y organología*. Editorial Ricordi, Buenos Aires.**
- **John R. Pierce, *Los sonidos de la música*. Editorial Labor (Prensa Científica) Biblioteca Scientific American, Barcelona.**
- John Redfield, ***Música, ciencia y arte*. Editorial EUDEBA, Buenos Aires.**
- **Juan G. Roederer, *Acústica y Psicoacústica de la música*. Editorial Ricordi, Buenos Aires.**
- **Curt Sachs, *Musicología comparada*. Editorial EUDEBA, Buenos Aires.**
- **Carmelo Saitta, *Creación e iniciación musical*. Editorial Ricordi, Buenos Aires.**

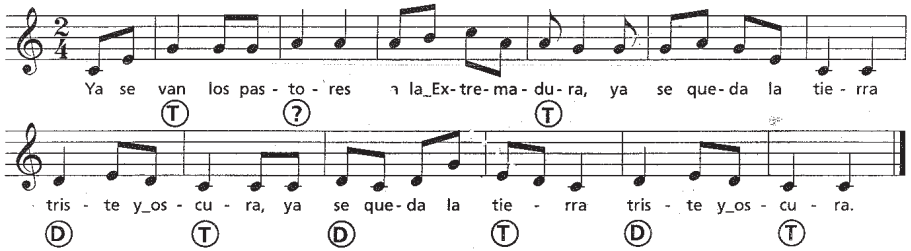
ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR LOS TEMAS "9" DE "RITMO", "MELODIA" E "INTERVALOS".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON LOS TEMAS "10" DE "RITMO", "MELODIA" E "INTERVALOS"

Tema 10

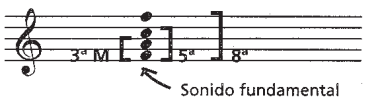
EL ACORDE SUBDOMINANTE

Buscamos el esquema armónico de "Ya se van los pastores":

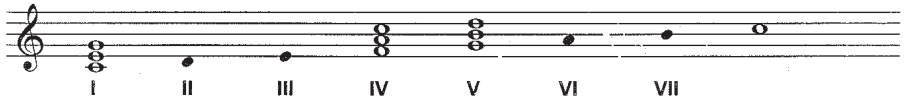

Ya se van los pas - to - res a la_Ex- tre- ma - du- ra, ya se que- da la tie - rra
T ? T
tris - te y_os - cu - ra, ya se que- da la tie - rra tris - te y_os - cu - ra.
D T D T D T

Notamos que, para acompañar esta canción, necesitamos un tercer acorde, ya que no alcanzan los acordes conocidos (Tónica y Dominante). Este acorde, llamado acorde **Subdominante**, produce una sensación que no es tan conclusiva como la Tónica ni tan tensa como la Dominante. Es necesario aprender a percibir la sensación de Subdominante y distinguirla claramente de las otras dos.

El sonido fundamental del acorde Subdominante es el IV grado de la escala (Fa para el caso de la escala de Do). El acorde se completa con la 3a mayor, la 5a y la 8a del sonido fundamental:



Los acordes que conocemos se apoyan, entonces, en el I, IV y V grados de la escala:



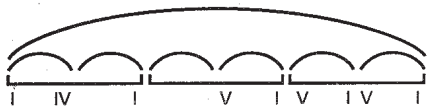
Denominaremos desde ahora con las cifras I, IV y V a los acordes de Tónica, Subdominante y Dominante respectivamente.

NOTA

Hasta ahora hemos trabajado exclusivamente sobre la escala de Do, pero, como veremos más adelante, siempre los acordes de Tónica, Dominante y Subdominante se apoyan en el I, IV y V grados de la escala, cualquiera sea ésta.

EJERCICIO A.9 - Grabe o pida a un compañero que cante "Ya se van los pastores" y acompañe cantando los "bajos" o sonidos fundamentales de los respectivos acordes: para el I (Tónica): Do, para el IV (Subdominante): Fa y para el V (Dominante): Sol.

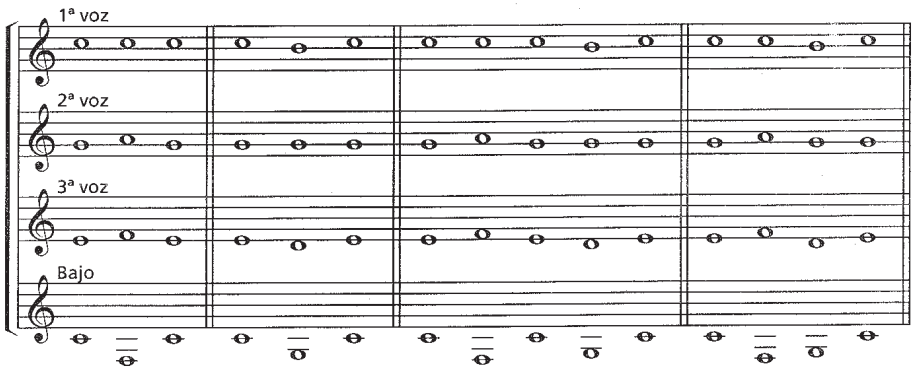
Ya se van los pastores a la Extremadura,
I IV I
ya se queda la tierra triste y oscura,
V I
ya se queda la tierra triste y oscura.
V I V I



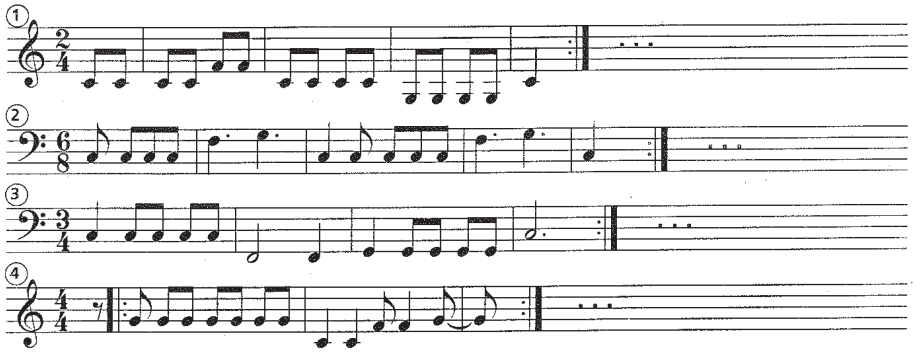
EJERCICIO A.10 - Cante sucesivamente los sonidos de los acordes de Tónica y Subdominante:
Do - Mi - Sol - Do (ascendente) Do - Sol - Mi - Do (descendente)
Fa - La - Do - Fa (ascendente) Fa - Do - La - Fa (descendente)

EJERCICIO A.11 - Cante con sus compañeros, repartiendo los sonidos de cada acorde, los siguientes enlaces de acordes:
I - IV - I I - V - I I - IV - I - V - I I - IV - V - I
Instrucciones: cada uno elegirá una nota del acorde y construirá una melodía de una nota por acorde. Las melodías se cantarán simultáneamente. Luego, tome cada melodía por separado y a partir de cada una de sus notas cante los sonidos del respectivo acorde hasta llegar a la fundamental.

EJERCICIO A.12 - Cante con sus compañeros los siguientes enlaces de acordes. Analice los acordes y escriba debajo de cada uno la cifra que le corresponda (I , IV o V).



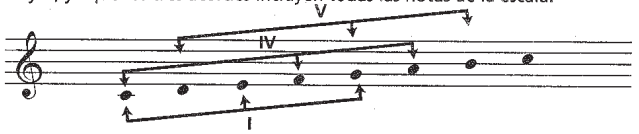
EJERCICIO A.13 - Cante los siguientes esquemas de bajos de acordes (acompañándose por los acordes completos en piano o guitarra según los esquemas que aparecen en las páginas 16 y 17). Toque o grabe cada esquema armónico varias veces seguidas e improvise melodías apoyándose en ellos. Elija algunos trozos improvisados y escríbalos.



EJERCICIO A.14 - Busque el esquema armónico de las siguientes canciones:
Zamba de mi esperanza
Eres alta y delgada
Huachi Torito
Oh, Susana
Se me ha perdido una niña
En qué nos parecemos
Al olivo, al olivo
Tengo tres cabritillas
Romance del Conde Olinos
Paisaje de Catamarca
Instrucciones: grabe (o pida a un compañero que cante) cada canción mientras usted busca los bajos. Pruebe también de imaginarlos mientras usted mismo canta. Repita esta ejercitación varias veces. Dibuje el esquema de fraseo y anote las cifras correspondientes a cada acorde.

EJERCICIO A.15 - Escriba las notas de las canciones del ejercicio anterior anotando el cifrado del acompañamiento. Analice si las notas de la melodía corresponden a los acordes o si aparecen notas ajenas.

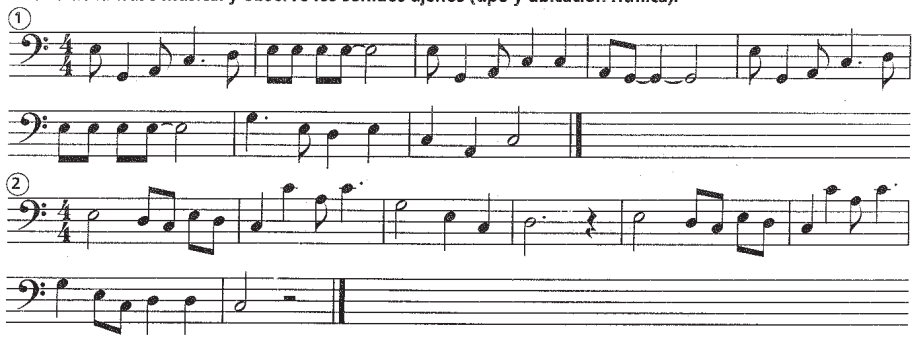
Nótese que con estos tres acordes podemos acompañar cualquier melodía que utilice los sonidos de la escala Mayor, ya que los tres acordes incluyen todas las notas de la escala:

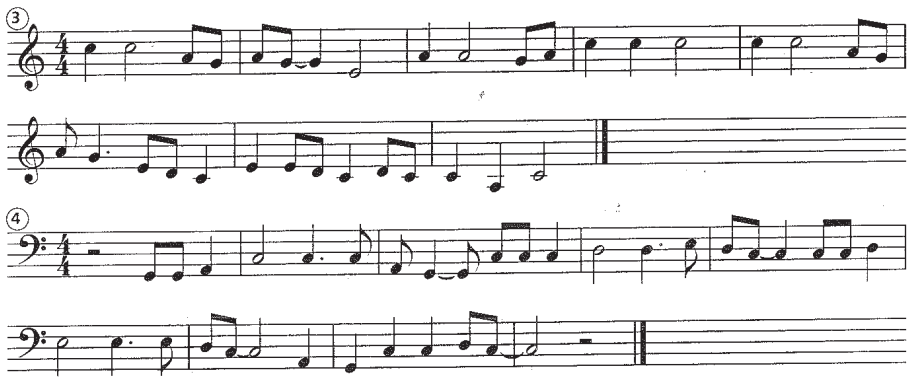


Además, hay dos sonidos que pertenecen a dos acordes:
Do, al I y al IV
Sol, al I y al V

por lo cual la elección del acompañamiento para estos sonidos deberá atender al oído y al sentido general de la frase musical.

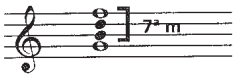
EJERCICIO A.16 - Busque el esquema armónico de las siguientes melodías.
Instrucciones:
1) lea la melodía varias veces hasta saberla de memoria;
2) ubique auditivamente los bajos de los acordes imaginándolos mientras canta; (puede asimismo grabar la melodía o pedir a un compañero que la cante);
3) recuerde que el esquema armónico tiene un ritmo propio y que hay sonidos que no se armonizan (sonidos ajenos a los acordes). Elija entonces la ubicación de los cambios de acorde según su intuición, buscando el sentido de la frase musical y observe los sonidos ajenos (tipo y ubicación rítmica).





EL ACORDE DOMINANTE CON SEPTIMA

Para reforzar el carácter tenso del acorde Dominante y acentuar la diferencia entre Tensión (Dominante) y reposo (Tónica), se agrega habitualmente al acorde Dominante el sonido que forma 7a menor con la Fundamental:



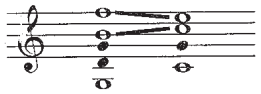
La 7a menor es un intervalo formado por 4 Tonos y 2 Semitonos. Es considerado un intervalo armónico disonante, es decir, se considera que produce en el oyente sensación de tensión. Esta disonancia acentúa la tensión del acorde y la necesidad de resolverla en el acorde de Tónica.

Llamamos V_7 al acorde Dominante con 7a.

EJERCICIO A.17 - Cante con sus compañeros el acorde V_7 (Sol - Si - Re - Fa) y escuche la sensación de disonancia que produce el intervalo de 7a (Sol - Fa).

EJERCICIO A.18 - Cante los acordes V y V_7 y escuche la diferencia de tensión entre ambos.

En el acorde V_7 hay dos sonidos (la 3a y la 7a del acorde) que están a distancia de Semitono de sonidos del acorde de Tónica:



Generalmente, en el enlace entre estos acordes , estos dos sonidos se resuelven melódicamente mediante un Semitono, ya que la "atracción" de los sonidos del acorde de Tónica es muy fuerte y otra resolución se oye como antinatural.

EJERCICIO A.19 - Cante con sus compañeros el acorde V_7 y luego pase al acorde I, oyendo la atracción hacia los sonidos del acorde de Tónica de los sonidos que están a distancia de Semitono de éstos (Si y Fa) . Pruebe otras resoluciones para estos sonidos. Repita el ejercicio A.11 usando como Dominante el V_7.

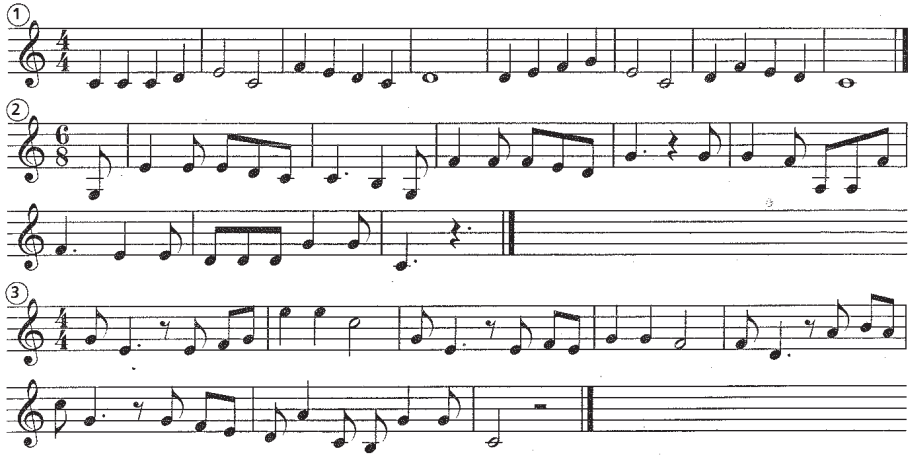
EJERCICIO A.20 - Revise las notas de las canciones del ejercicio A.8. Compruebe que la nota Fa forma parte del acorde Dominante.

NOTAS:

- De ahora en adelante no se hará distinción entre el acorde V y el V_7, considerando que siempre es posible la aparición de la 7a del Dominante.

- La nota Fa pertenece ahora a dos acordes: IV y V. Como siempre, se procederá a armonizarla según la intuición y el sentido general de la frase musical.

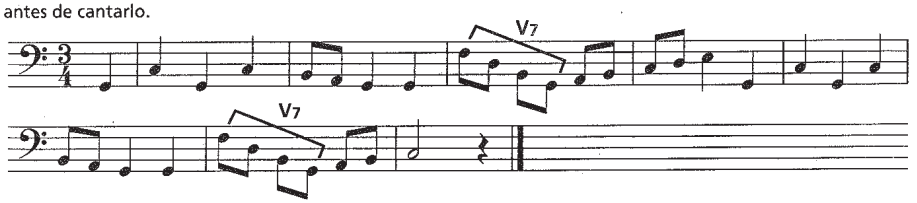
EJERCICIO A.21 - Busque el esquema armónico de las siguientes melodías según las instrucciones del ejercicio A.16. Compruebe los casos en los que la nota Fa de la melodía pertenece al acorde V.



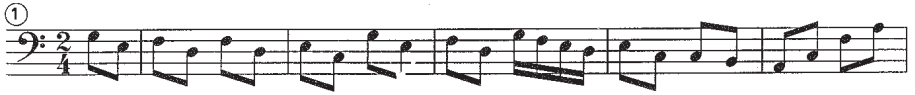
EJERCICIO A.22 - Toque el esquema armónico I - V - I varias veces seguidas con cualquier ritmo e improvise con sus compañeros tratando de utilizar de vez en cuando el sonido Fa para el acorde V. Luego toque el esquema I - IV - V - I, e improvise tratando de oír la diferente sensación que produce el Fa en los acordes IV y V.

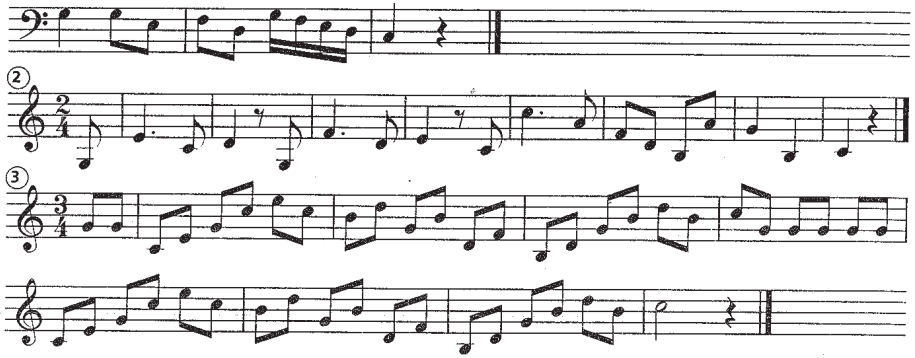
Ahora que tiene cierto manejo de acordes y sensaciones armónicas, puede aplicar este conocimiento a la lectura. En muchas melodías ciertos trozos son simplemente acordes "arpegiados" (es decir, ejecutados nota por nota con un efecto similar al del arpa). Si Ud. percibe estos arpegios de un golpe de vista, la sensación armónica aclarará la línea melódica y facilitará la lectura. De la misma manera, si al cantar o escuchar una melodía para escribirla percibe el acorde arpegiado, se facilitará la escritura.

Ejemplo: lea la siguiente melodía y al llegar al arpegio correspondiente al acorde V trate de imaginarlo completo antes de cantarlo.



EJERCICIO A.23 - Lea las siguientes melodías tratando de reconocer los trozos que corresponden a acordes arpegiados. Al encontrarlos, óigalos interiormente como pertenecientes a los respectivos acordes; luego cántelos.

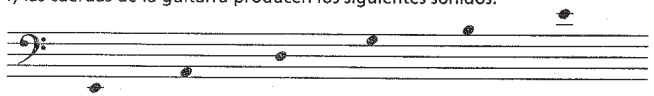




A esta altura de los estudios es muy conveniente contar con un instrumento armónico (es decir, un instrumento que puede producir acordes), para ubicar más exactamente el apoyo sonoro que brindan los acordes a la melodía. Aunque no se dominen las técnicas de ejecución, cualquier persona puede utilizar el piano o la guitarra para producir acordes. Por lo tanto, se recomienda comenzar ya la práctica con estos instrumentos.

Se dan aquí algunas instrucciones elementales para el uso de la guitarra:

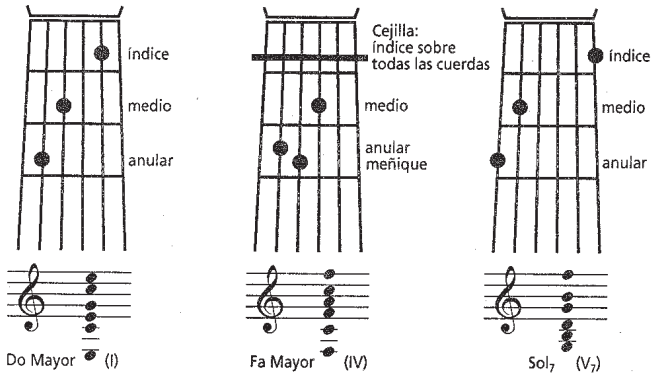
1) las cuerdas de la guitarra producen los siguientes sonidos:



aunque por tradición se escriben una octava más arriba, en Clave de Sol:

2) al "pisar" las cuerdas con el dedo se sube un Semitono por cada traste, obteniéndose así las demás notas;

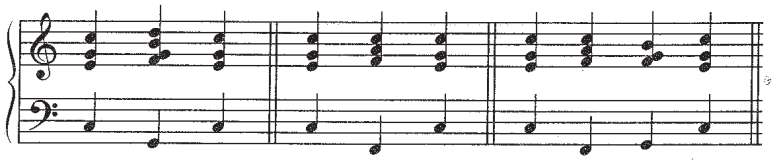
3) los acordes que utilizamos hasta ahora se pueden ejecutar fácilmente de acuerdo con las siguientes posiciones:



EJERCICIO A.24 - Consiga una guitarra, afínela y cante las notas que producen las cuerdas "al aire" (o sea, sin pisarlas con la mano izquierda). Luego, toque los acordes según los esquemas. Verifique que las notas que producen las cuerdas coinciden con las de cada acorde. A continuación practique los enlaces:

I - V - I
I - IV - I
I - IV - I - V - I
I - IV - V - I

Si dispone de un piano o teclado busque los acordes en el instrumento y toque los enlaces indicados. Toque la Fundamental de cada acorde con la mano izquierda y el resto del acorde con la derecha. Un poco de técnica pianística le permitirá ejecutar estos enlaces de acordes de manera similar a los enlaces corales: cada nota del acorde caerá a la nota más próxima del acorde siguiente, evitando los saltos paralelos de un acorde a otro. Puede guiarse por la siguiente partitura:



NOTA

Si piensa profundizar sus estudios musicales necesitará ahondar en sus estudios de Armonía y para eso es imprescindible tocar el piano o teclado. Por lo tanto, además de practicar los enlaces mencionados, debería desarrollar cierta práctica instrumental.

EJERCICIO A.25 - Cante las canciones de los ejercicios A.2 y A.14 y acompáñelas con guitarra y/o piano.

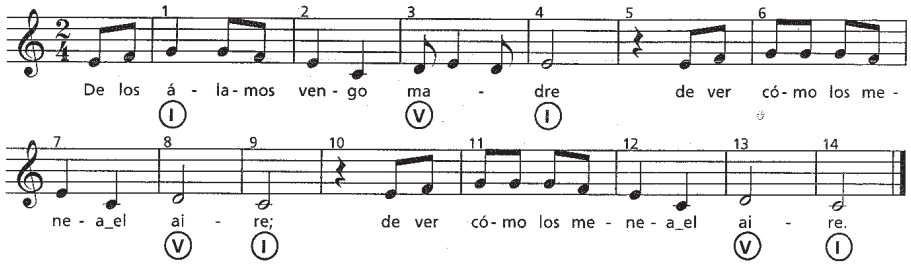
ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR LOS TEMAS "10" DE "RITMO", "MELODIA" E "INTERVALOS".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON LOS TEMAS "11" Y "12" DE "RITMO", "MELODIA" E "INTERVALOS".

Tema 11/12

ACORDES REEMPLAZANTES

Buscamos el esquema armónico de "De los álamos":

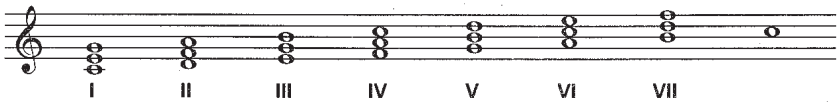


Cante la canción junto con los bajos del esquema armónico.

Este esquema armónico es, en principio, correcto. Sin embargo, si escuchó alguna vez la canción, notará que algo debería ser diferente. En el 9° compás el oído está acostumbrado a percibir una sensación que no es exactamente la de Tónica, sino la de una Tónica "suavizada" o menos conclusiva. El acorde que produce esta sensación es el acorde armado sobre el VI grado de la escala (La, en este caso).

EJERCICIO A.26 - Grabe "De los álamos" (o pida a un compañero que la cante) y cante los bajos de los acordes que la acompañan; en el 9° compás, cante un La. Escuche atentamente el resultado. Compárelo con la sensación que produce cantar un Do en ese compás.

Construiremos ahora un acorde sobre cada una de las notas de la escala, según el siguiente método: dada la nota fundamental, agregaremos una 3a y una 5a, sin salirnos de las notas de la escala, o sea, sin usar alteraciones:



Observemos que los acordes I, IV y V están formados por una 3a mayor y una 5a justa: son **acordes mayores** (por otra parte, son los únicos acordes mayores posibles si usamos sólo las notas de la escala).

Los acordes II, III y VI están formados por una 3a menor y una 5a justa: son **acordes menores**. Obsérvese que el acorde menor no responde a la estructura de sonidos armónicos estudiada para los acordes mayores (la 3a menor es un armónico mucho más lejano de la fundamental); el oído, sin embargo acepta estos acordes porque la presencia de la escala como ámbito sonoro que determina los sonidos que se pueden usar, hace que sea más "natural" utilizar estos sonidos que buscar fuera de la escala los sonidos que formen un acorde armónicamente más "perfecto".

El acorde VII está formado por una 3a menor y una 5a disminuida; es un **acorde disminuido** y por ahora no trabajaremos con él porque, en el contexto armónico que estamos manejando, no aporta una sensación armónica nueva: suena como la parte superior del acorde V_7.

EJERCICIO A.27 - Cante acordes menores arpegiados a partir de cualquier sonido fundamental. Luego, cante acordes mayores y escuche la diferencia. Ejercítese hasta que pueda cantar un acorde mayor o menor a voluntad, sin ninguna duda.

EJERCICIO A.28 - Cante acordes menores con sus compañeros, repartiendo las notas.

Instrucciones: cante usted el sonido fundamental. Los demás, previo acuerdo, cantarán la 3a, la 5a y la 8a. Vayan rotando las funciones de cada uno. Una vez bien establecido auditivamente el acorde menor, la persona que está cantando la fundamental indicará si quiere un acorde mayor o menor y el encargado de la 3a se ocupará de producirlo mientras los otros acompañan con la 5a y la 8a.

EJERCICIO A.29 - Sus compañeros cantarán acordes mayores o menores sin decir de cuál se trata; usted deberá decidir si es mayor o menor. Complete el ejercicio escuchando acordes tocados en piano y/o guitarra.

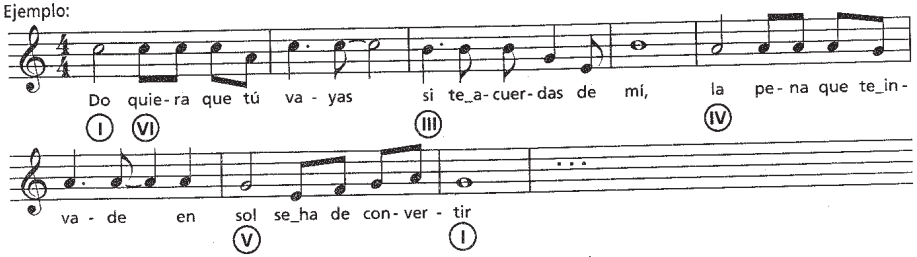
Como se ha dicho, los acordes I, IV y V son los que asumen las funciones de Tónica, Subdominante y Dominante. Además, por ser acordes mayores, apoyan y refuerzan la sensación de Modo Mayor (el ámbito sonoro formado por la escala mayor). Sin embargo, para ampliar la gama de recursos expresivos del Modo Mayor se suelen **reemplazar** estos acordes por los acordes menores que ofrece la escala, con el siguiente criterio:

- el II reemplaza al IV en la función Subdominante;

- el VI reemplaza al I en su función de Tónica, salvo al final de la obra, donde la función conclusiva de la Tónica debería oírse claramente.

- el III suele intercalarse para producir algún efecto especial, pero no reemplaza claramente a ningún acorde básico.

Ejemplo:



Cante la canción mientras sus compañeros cantan los bajos de los acordes.

Los acordes II y IV tienen dos sonidos en común:

Los acordes II y V también tienen dos sonidos en común:

Los acordes I y VI tienen dos sonidos en común:

El III tiene dos sonidos en común con I y dos con V:

Los reemplazos pueden efectuarse cuando la melodía pasa por alguno de los sonidos en común a ambos acordes. Por ejemplo, en "De los álamos" hemos reemplazado I por VI en la nota Do de la melodía, que pertenece a los dos acordes.

LA CADENA DE DOMINANTES

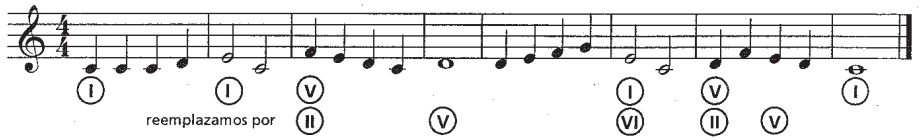
El sistema tonal, que rige los procesos armónicos a los que estamos acostumbrados, privilegia la llamada **cadena de dominantes**, es decir el enlace de acordes cuyos bajos están en relación de 4a ascendente (o 5a descendente), la misma relación que hay entre la Dominante y la Tónica. La cadena de dominantes entre los seis acordes que estamos usando es la siguiente:

III - VI - II - V - I - IV (volviendo de allí al I mediante un enlace cualquiera).

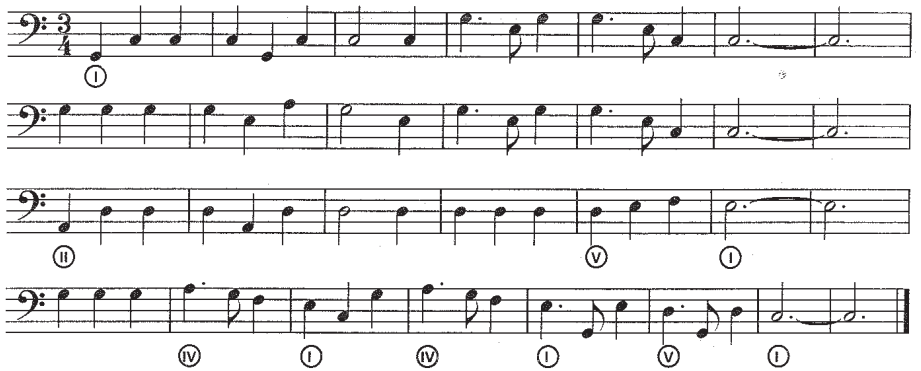
Esta cadena organiza los reemplazos de acordes. Por eso el oído acepta fácilmente que el II reemplace al IV cuando le sigue el V, y este reemplazo no es tan claro si al IV le sigue el I. De todos modos, además de la cadena de dominantes hay muchos enlaces posibles entre estos acordes y será necesario explorarlos auditivamente y elegirlos según el gusto personal y el sentido de la frase musical.

En ciertos casos, el autor ha elegido las notas de la melodía en función de estos acordes, por lo cual en lugar de ser **reemplazantes optativos** pasan a ser **obligatorios**.

Ejemplo de armonización con acordes **reemplazantes optativos** (cante las dos versiones y elija la que más le guste):

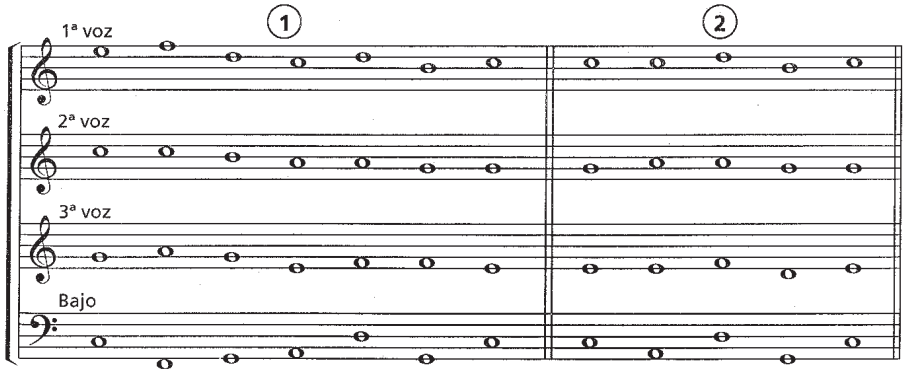


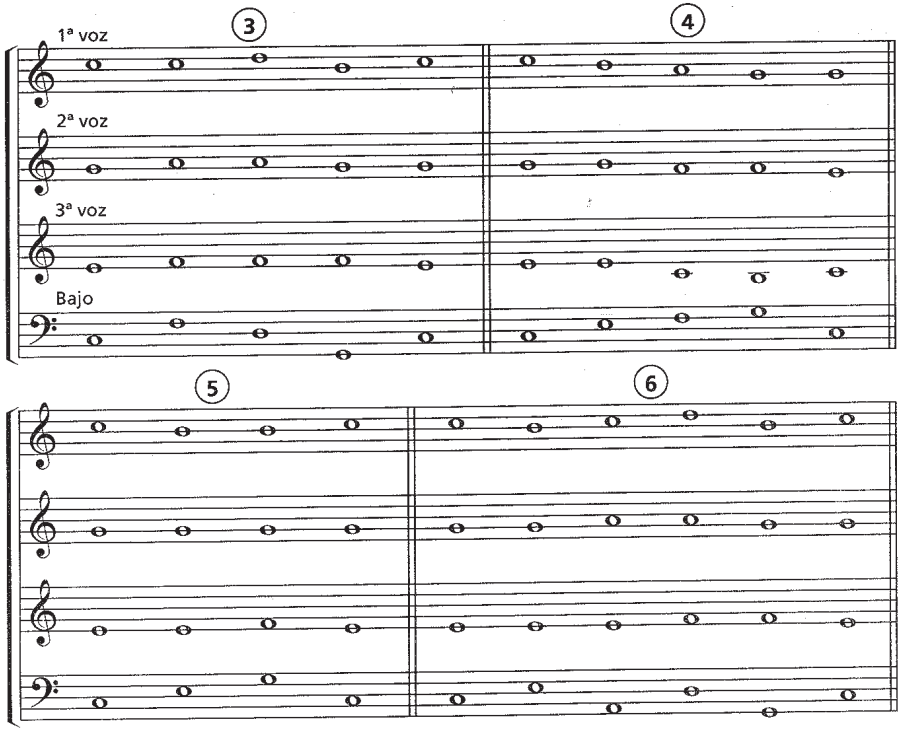
Ejemplo de armonización con acordes **obligatorios** (el acorde II está determinado por las notas de la melodía, ya que si se usara IV chocaría el Re de la melodía con el Do del acorde):



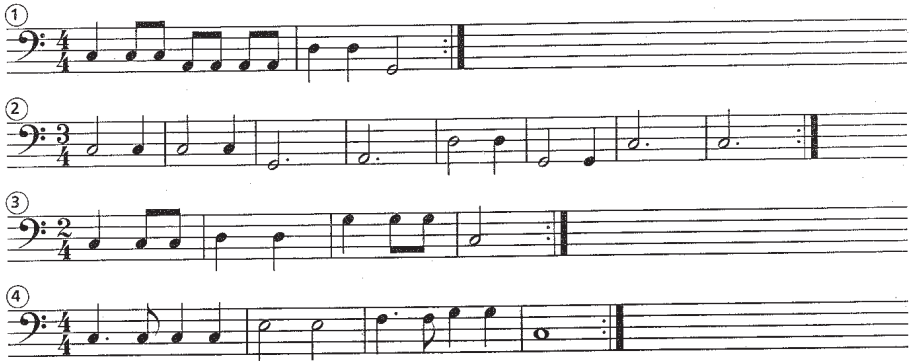
EJERCICIO A.30 - Cante con sus compañeros los siguientes enlaces de acordes. Analice los acordes y escriba debajo de cada uno la cifra que corresponda.

No es necesario que el bajo cante o ejecute siempre la nota fundamental del acorde; es común que, para lograr una línea melódica más flexible en el bajo, éste cante la 3a y menos frecuentemente la 5a o la 7a. A esto se le llama **inversión del acorde**: 1a inversión si el bajo produce la 3a; 2a inversión si produce la 5a y 3a inversión si produce la 7a del acorde. El acorde no cambiará ni su nombre ni su función, aunque ésta será auditivamente menos clara.

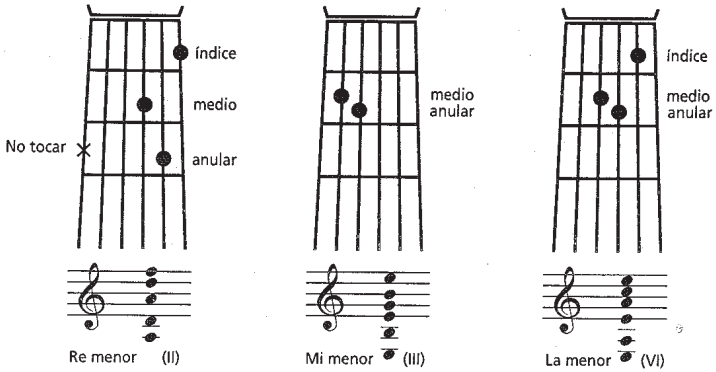




EJERCICIO A.31 - Cante los siguientes esquemas de bajos de acordes (acompañándose por los acordes completos en piano o guitarra según los esquemas que aparecen en la próxima página). Toque o grabe cada esquema armónico varias veces seguidas e improvise melodías apoyándose en ellos. Elija algunos trozos improvisados y escríbalos.



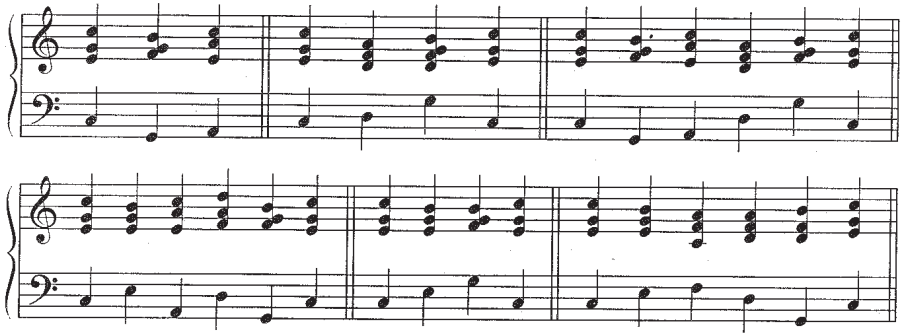
Se ofrecen a continuación las posiciones para tocar los acordes II, III y VI en la guitarra. Tóquelos y compruebe que las cuerdas producen las notas consignadas en el pentagrama.



EJERCICIO A.32 - Toque los siguientes enlaces de acordes. Luego cante los enlaces con sus compañeros, repartiendo los sonidos de cada acorde. Cada uno elegirá una nota del acorde y construirá una melodía de una nota por acorde. Las melodías se cantarán simultáneamente. Luego, tome cada melodía por separado y a partir de cada una de sus notas cante los sonidos del acorde respectivo hasta llegar a la fundamental. Reconozca los trozos de cadena de dominantes que aparecen en algunos enlaces.

I - V - VI - II - V - I	I - VI - II - V - I	I - III - IV - V - I
I - II - V - I	I - VI - V - I	I - III - VI - II - V - I
I - IV - V - VI - II - V - I	I - VI - IV - V - I	I - III - V - I

Toque ahora en el piano los enlaces del ejercicio anterior. Puede guiarse por la siguiente partitura:



EJERCICIO A.33 - Busque el esquema armónico de las siguientes canciones usando II, III y/o VI cuando lo considere conveniente, según las instrucciones habituales:

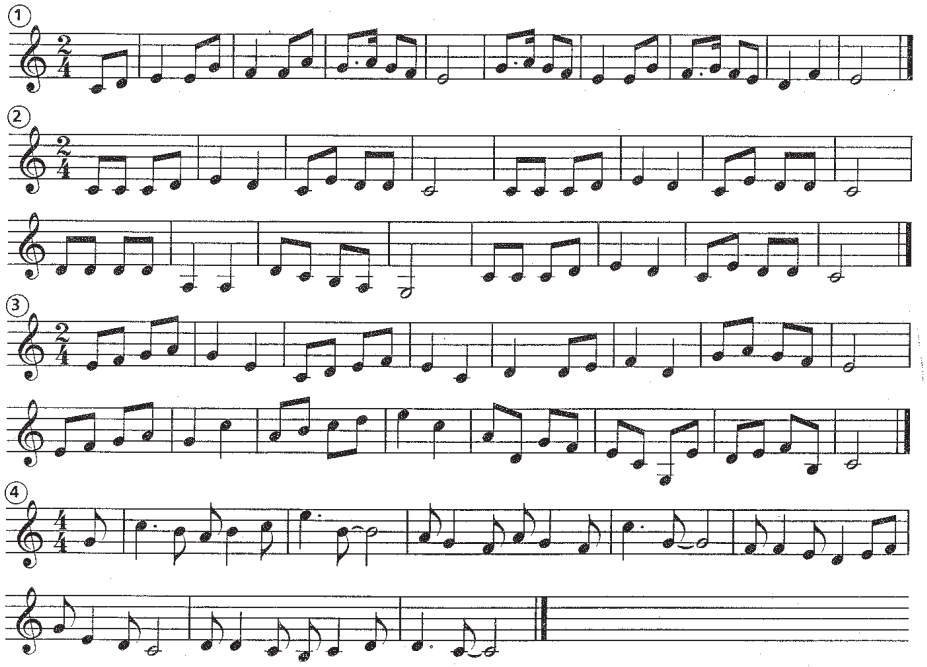
Ya se van los pastores
La Nochera (Zamba)
Romance del Conde Olinos
En alta mar
Obladi Oblada
Zamba de Abril
Paisaje de Catamarca (Zamba)
Canon de Pachelbel

NOTA

Es muy importante hacer el esfuerzo auditivo de buscar los acordes SIN EL INSTRUMENTO. Las personas que manejan instrumentos armónicos suelen tener un gran entrenamiento táctil que hace que los dedos "caigan solos" hacia los acordes o las notas necesarias, lo cual no siempre implica una conciencia auditiva de lo que se está haciendo. El realizar esta ejercitación cantando garantiza esta conciencia auditiva y, por lo tanto, el desarrollo del oído musical. Tocando los acordes después de haberlos buscado cantando, se comprobará si se oía realmente lo que se creía.

EJERCICIO A.34 - Escriba las notas de las canciones del ejercicio anterior. Compruebe cuáles notas de la melodía pertenecen a los acordes y si aparecen acordes arpegiados y/o notas ajenas.

EJERCICIO A.35 - Busque el esquema armónico de las siguientes melodías según las instrucciones del ejercicio A.16:

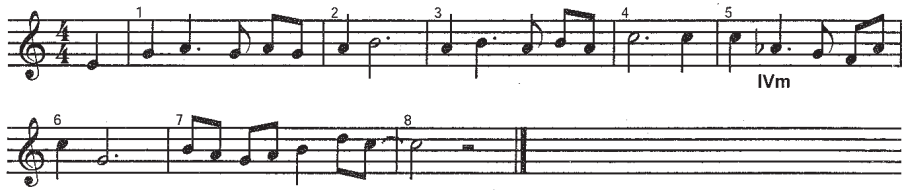


EL ACORDE IV MENOR

Para ampliar aún más la gama de recursos expresivos del Modo Mayor suele usarse el acorde del IV grado (Subdominante) con 3a menor (Fa menor, en este caso).

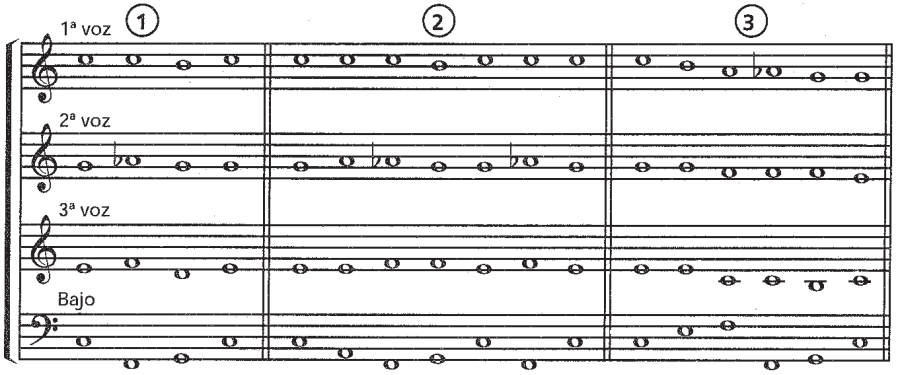
Este acorde en realidad es el IV grado de la tonalidad de Do menor, como se estudiará más adelante, y se usa como Subdominante alternativa en Modo Mayor. El uso de este acorde agrega un sonido más a los que nos ofrece la escala, ya que ahora la melodía cuenta con la posibilidad de elegir entre el La y el Lab.

Ejemplo:

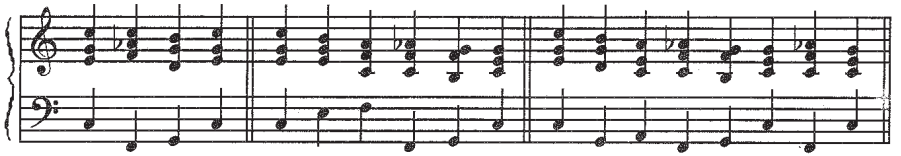


Tenga en cuenta que las alteraciones escritas mantienen su eficacia a lo largo de todo el compás en que aparecen; por lo tanto, el segundo La del 5º compás debe leerse como La bemol. Nótese que para leer esta melodía a primera vista es necesario recurrir al conocimiento de intervalos, ya que el La bemol no está internalizado como parte de la escala: cante una 3a mayor descendente a partir de Do y una 3a menor ascendente a partir de Fa. Busque luego el esquema armónico, escuche el efecto que produce el IV menor y refiera la lectura melódica a la sonoridad de este acorde.

EJERCICIO A.36 - Cante con sus compañeros los siguientes enlaces de acordes. Anote debajo de cada uno la cifra que le corresponda.



Toque en el piano los siguientes enlaces. Vuelva a tocarlos mientras canta alguna de las partes.

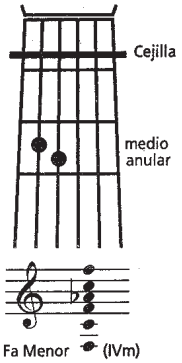


EJERCICIO A.37 - Cante los bajos correspondientes a los siguientes enlaces, acompañándose con guitarra o piano. Improvise melodías y escríbalas.

I - IVm - I

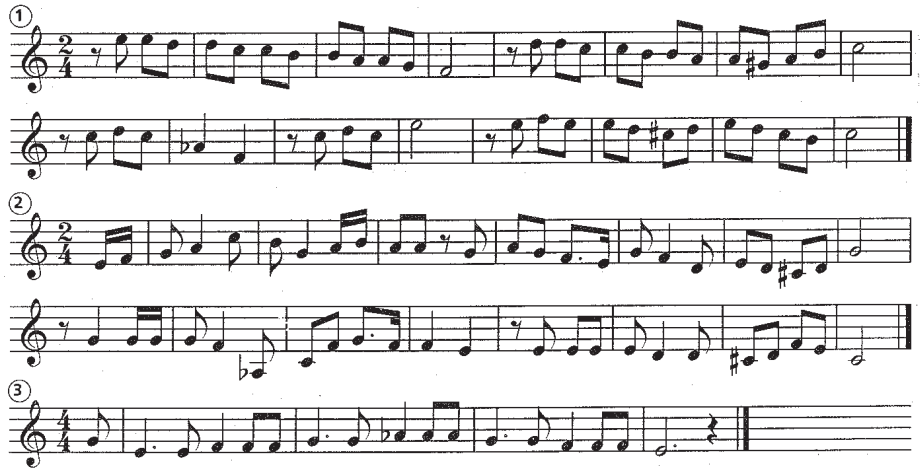
I - IVm - V - I

Se ofrece a continuación la posición correspondiente al acorde IV menor en guitarra:



EJERCICIO A.38 - Busque el esquema armónico de la Zamba "Pastor de Nubes" (1a estrofa completa) según las instrucciones del ejercicio A.33. Escriba las notas y compruebe la ubicación del acorde IVm y las notas respectivas de la melodía.

EJERCICIO A.39 - Busque el esquema armónico de las siguientes melodías según las instrucciones habituales. Luego cántelas acompañándose en guitarra o piano.



ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR LOS TEMAS "12" DE "RITMO", "MELODIA" E "INTERVALOS".

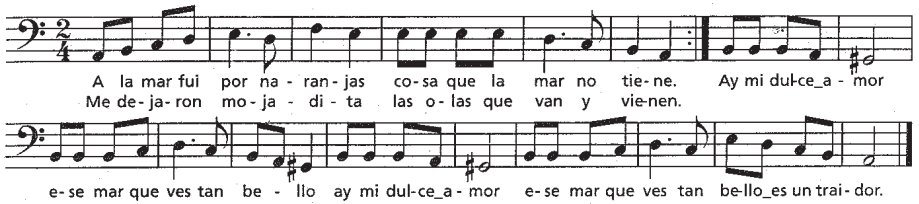
ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON LOS TEMAS "13" DE "RITMO", "MELODIA" E "INTERVALOS".

Tema 13

TONICA Y DOMINANTE EN MODO MENOR

Al estudiar melódicamente el Modo Menor hemos visto que las funciones de Tónica y Dominante corresponden al 1° y 5° grados de la escala, respectivamente. Trabajaremos ahora sobre estas funciones desde el punto de vista armónico. Para ello, buscaremos los apoyos armónicos de una canción en Modo Menor.

Cante "A la mar fui por naranjas":

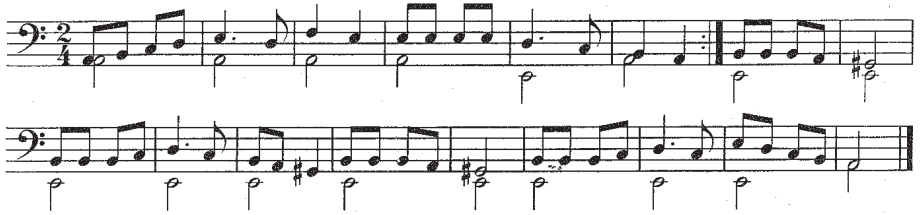

A la mar fui por na - ran - jas co - sa que la mar no tie - ne. Ay mi dul-ce_a - mor
Me de - ja - ron mo - ja - di - ta las o - las que van y vie-nen.
e - se mar que ves tan be - llo ay mi dul-ce_a - mor e - se mar que ves tan be-llo_es un trai - dor.

Buscamos los bajos cantando "La" cuando sentimos la sensación de Tónica y "Mi" cuando sentimos la sensación de Dominante.

A la mar fui por naranjas, cosa que la mar no tiene. Me dejaron mojadita las olas que van y vienen.
T D T D T

Ay mi dulce amor, ese mar que ves tan bello. Ay mi dulce amor, ese mar que ves tan bello es un traidor.
D T

Escribiremos ahora estos bajos para observar la relación que existe entre ellos y la notas de la melodía:



Observamos que mientras suena la Tónica sucede lo siguiente:

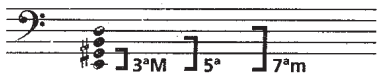
a) en los compases 1 y 2 la melodía pasa por las notas La, Do y Mi en los tiempos del compás, y entre ellas aparecen notas ajenas (notas de paso);

b) del segundo al tercer compás hay dos notas ajenas seguidas (una especie de bordadura con salto intermedio) resueltas sobre el Mi que se continúa en el compás siguiente;

c) al final de la frase la llegada al La está precedida por una apoyatura.

Las notas La, Do y Mi constituyen el acorde de Tónica (La Menor), el cual agrega a la Fundamental La, la 3a y la 5a que proporciona la escala (3a menor y 5a justa, o sea un acorde Menor). Este acorde de Tónica Menor apoya el Modo Menor de la melodía.

En los trozos melódicos acompañados por la Dominante la melodía se apoya en las notas Mi, Sol#, Si y Re en los tiempos del compás, dejando entre ellas notas ajenas (notas de paso). Estas notas constituyen el acorde Dominante con 7a:



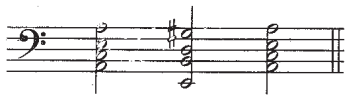
La 7a del acorde no es imprescindible, pero se usa frecuentemente para aumentar la tensión del acorde Dominante. El acorde sin 7a se forma por la nota Dominante, su 3a Mayor, su 5a y su 8a:

Nótese que, si bien se ha dicho que los acordes menores ayudan a determinar el Modo Menor, la Dominante usa el Sol# en lugar del Sol natural, es decir, es un acorde Mayor. Recuérdese que el Sol# (sensible) es atraído melódicamente hacia la Tónica debido a la distancia de Semitono que lo separa de ella. Esta atracción le da más tensión al Dominante ya que si se usara como Dominante el acorde Menor, no habría sensible: el Sol estaría a un Tono de la Tónica.

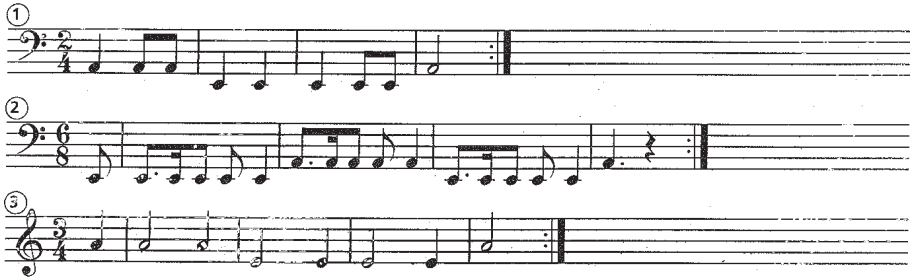
Esto lleva a que algunos libros de Teoría de la Música llamen "Escala Menor Armónica" a la escala Menor que tiene este 7° grado "alterado" ("subido" un Semitono), es decir, la escala que usa como 7° grado esa nota que es parte del acorde Dominante. En realidad, esa es una escala puramente teórica, ya que en las melodías en Modo Menor aparecen siempre las dos opciones para ese 7° grado: el "sensibilizado" como parte del acorde Dominante y el "natural" como nota de paso.

EJERCICIO A.40 - Establezca auditivamente la tonalidad de La Menor cantando o tocando la escala. Luego cante con sus compañeros el acorde de La Menor (Tónica) y el de Mi Mayor (Dominante). Vuelva a la Tónica. Repita el ejercicio cantando Mi Menor como Dominante y compare las sensaciones que produce esta Dominante Menor. Repita el ejercicio cantando el Dominante Mayor con 7a.

EJERCICIO A.41 - Cante con sus compañeros el siguiente enlace de acordes:



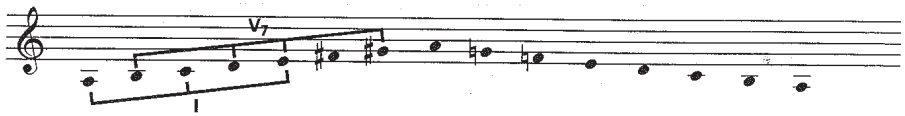
EJERCICIO A.42 - Establezca auditivamente la tonalidad de La Menor. Luego cante los siguientes esquemas de bajos de acordes (acompañándose por los acordes completos en piano o guitarra según los esquemas que aparecen en la página 33). Toque o grabe cada esquema armónico varias veces seguidas e improvise melodías apoyándose en ellos. Elija algunos trozos improvisados y escríbalos.



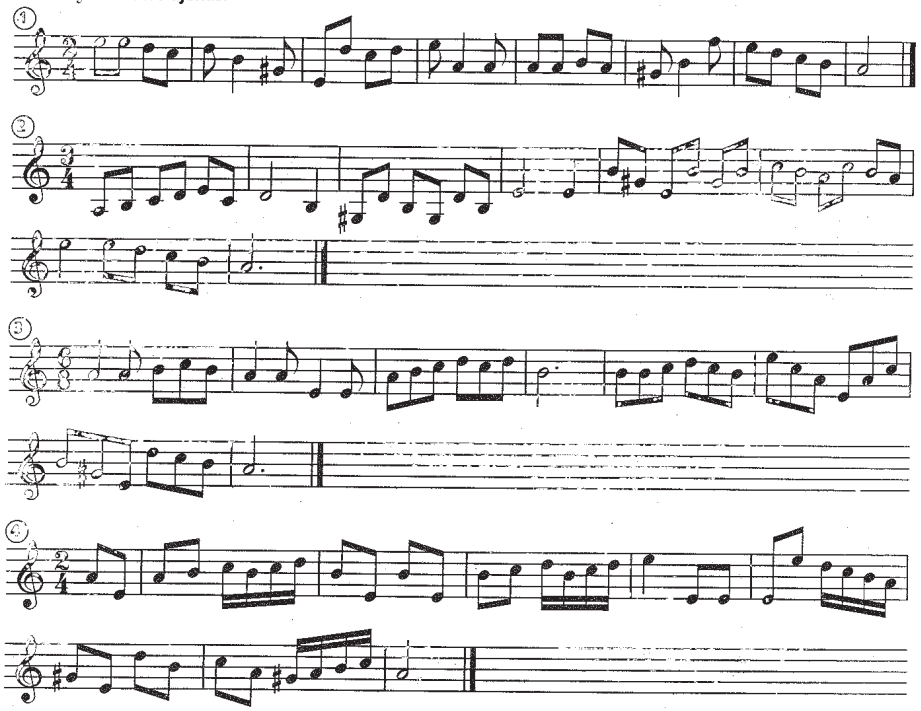
EJERCICIO A.43 - Busque el esquema armónico de las siguientes canciones:
Yo te daré
Vidala para mi sombra
Si la nieve resbala
El choclo (primeras 4 frases)
Instrucciones: grabe la canción y acompáñela cantando los bajos. Dibuje un esquema del fraseo y anote la armonía. Toque los respectivos acordes en su instrumento mientras canta la melodía. Pruebe de imaginarlos mientras canta. Repita el ejercicio varias veces.

EJERCICIO A.44 - Escriba las notas de la canciones del ejercicio anterior y compruebe que las notas de la melodía corresponden a las notas de los acordes. Determine qué tipo de notas ajenas aparecen.

Observe que un sonido de la escala pertenece a los dos acordes. Por lo tanto, para elegir el acompañamiento de ese sonido es necesario atender al oído y al sentido de la frase musical:

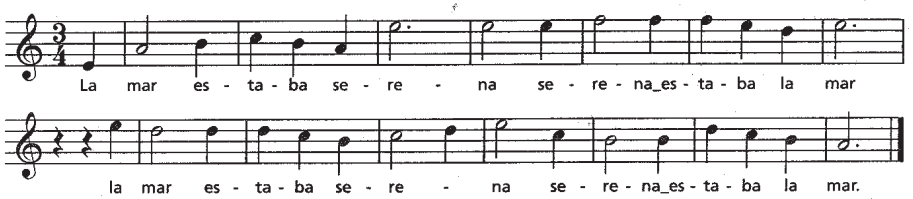


EJERCICIO A.45 - Busque el esquema armónico de las siguientes melodías, aprendiéndolas previamente de memoria. Puede grabarlas o pedir a un compañero que las cante mientras busca los bajos. Compruebe la armonía con el instrumento y luego imagínela mientras canta la melodía. Observe la notas propias de los acordes y las notas ajenas:



EL ACORDE SUBDOMINANTE

Cante: "La mar estaba serena"



Buscamos el esquema armónico:

La mar estaba serena, serena estaba la mar; la mar estaba serena, serena estaba la mar.

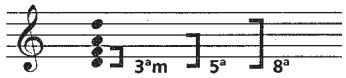
T ? T D T D T

Es evidente que necesitamos un tercer acorde para completar el esquema armónico, ya que en el lugar señalado no nos sirve ninguno de los acordes conocidos.

En Modo Menor también existe la función Subdominante, que completa la gama formada por la Tónica (reposo) y la Dominante (tensión), brindando una sensación intermedia entre ambas. La Subdominante se apoya en el IV grado de la escala (Re, en este caso).

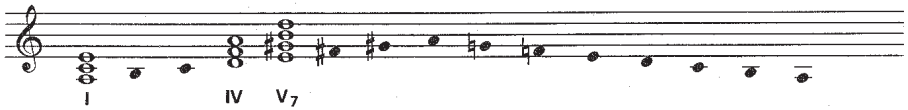
EJERCICIO A.46 - Acompañe "La mar estaba serena" cantando un Re en el lugar señalado.

El acorde Subdominante se completa con la 3a, la 5a y la 8a del bajo según los sonidos que proporciona la escala:

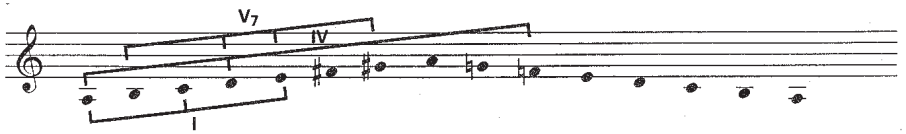


Para la 3a hay dos opciones en la escala: Fa y Fa#. Se elige el Fa natural porque produce un acorde Menor, el cual colabora con la Tónica en la determinación del Modo Menor.

Estos son, por lo tanto, los tres acordes básicos del Modo Menor:



Observemos que ahora hay tres sonidos que pertenecen a dos acordes (La, Re y Mi) y dos sonidos que no pertenecen a ninguno: Fa# y Sol. En armonizaciones sencillas estos dos sonidos aparecen generalmente como notas de paso.



EJERCICIO A.47 - Cante sucesivamente las notas de los acordes de Tónica y Subdominante, ubicándose previamente en el Modo Menor.

EJERCICIO A.48 - Cante con sus compañeros, repartiendo las notas, los siguientes enlaces de acordes en Modo Menor:

I - IV - I

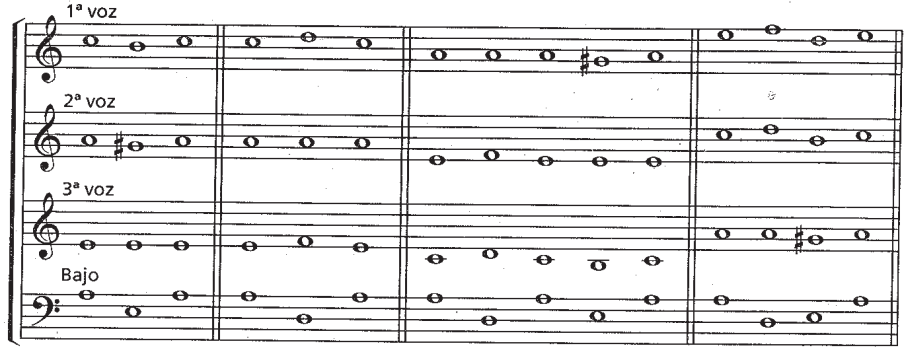
I - V - I

I - IV - I - V - I

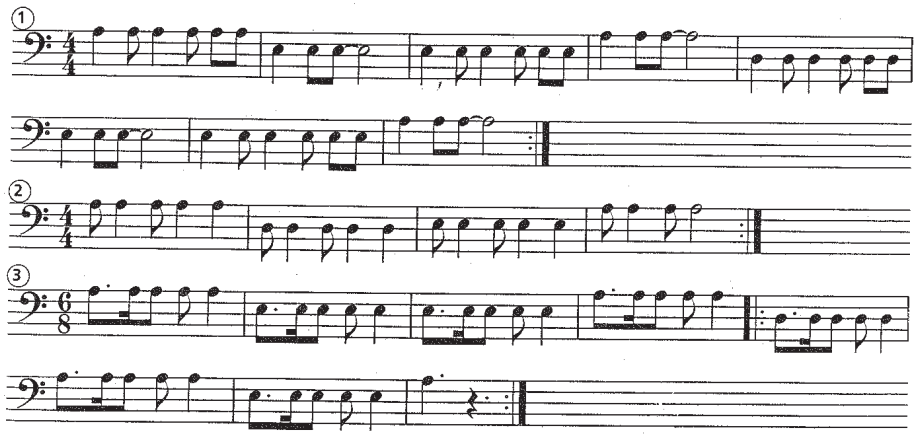
I - IV - V - I

Escuche la diferencia de tensión ente los acordes IV y V en su relación con la Tónica. Cuide que los acordes estén completos y que las melodías que se forman al pasar de un acorde a otro sean simples y agradables.

EJERCICIO A.49 - Cante con sus compañeros los siguientes enlaces de acordes. Analice los acordes y escriba para cada uno la función que le corresponda (I, IV o V).



EJERCICIO A.50 - Establezca auditivamente la tonalidad de La Menor. Luego cante los siguientes esquemas de bajos de acordes (acompañándose por los acordes completos en piano o guitarra según los esquemas que aparecen en la página 33). Toque o grabe cada esquema armónico varias veces seguidas e improvise melodías apoyándose en ellos. Elija algunos trozos improvisados y escríbalos.

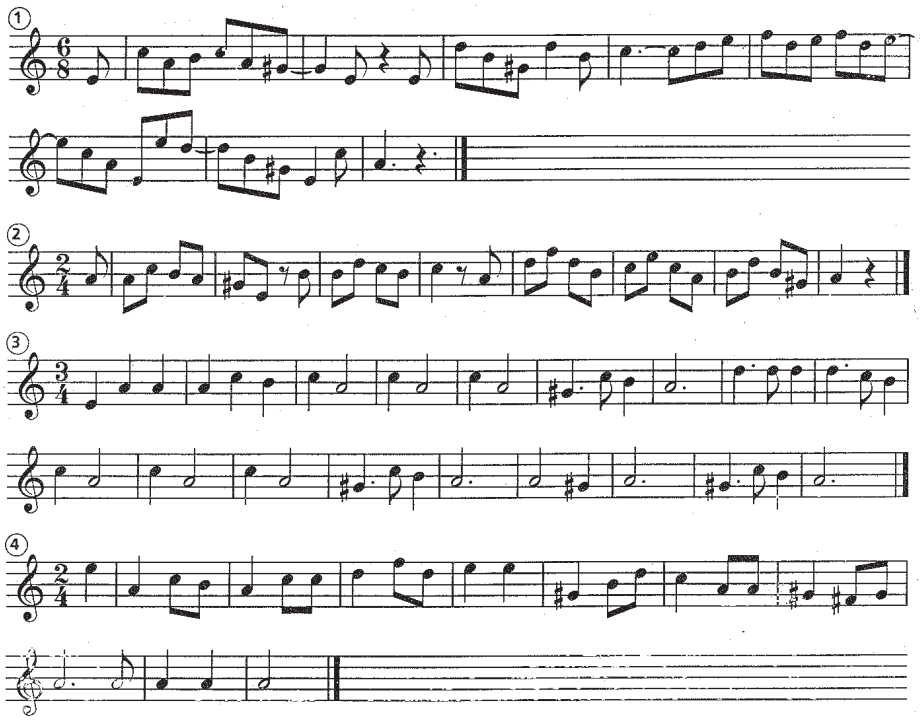


EJERCICIO A.51 - Busque el esquema armónico de las siguientes canciones según las instrucciones del ejercicio A.43:

Tres hojitas, madre
Vidalita
Ya se murió el burro
El camaleón
Guitarra trasnochada
Zamba de Vargas

EJERCICIO A.52 - Escriba las notas de las canciones del ejercicio anterior. Compruebe que las notas de la melodía corresponden a los respectivos acordes. Determine las notas ajenas.

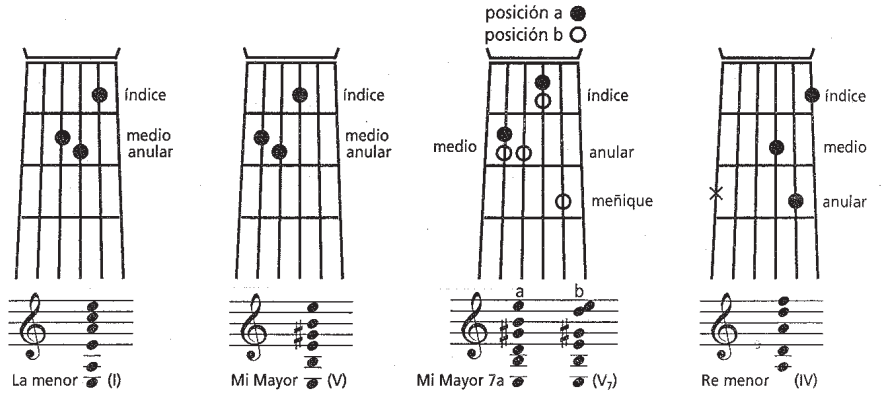
EJERCICIO A.53 - Busque el esquema armónico de las siguientes melodías, aprendiéndolas previamente de memoria, según las instrucciones del ejercicio A.45.



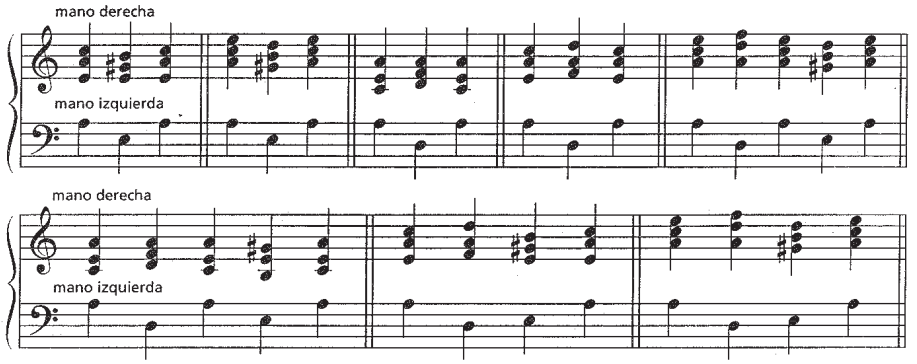
EJERCICIO A.54 - Toque en la guitarra los acordes I, IV y V de La menor. Practique los siguientes enlaces sobre diferentes compases, hasta que domine los cambios sin problemas. Invente melodías sobre estos enlaces:

I - V (o V_7) - I
I - IV - I
I - IV - I - V (o V_7) - I
I - IV - V - (o V_7) - I

Si no sabe tocar los acordes que estamos usando en la guitarra puede practicar sobre las siguientes posiciones:



EJERCICIO A.55 - Toque en el piano los enlaces indicados en el ejercicio anterior, ubicando la Fundamental de cada acorde en la mano izquierda y el resto del acorde en la derecha. Puede guiarse por la siguiente partitura:

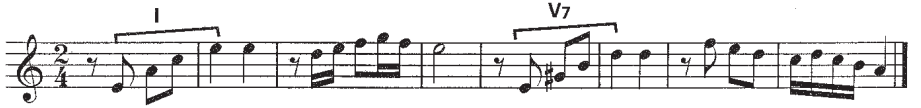


EJERCICIO A.56 - Acompañe en guitarra y piano las canciones del ejercicio A.51.

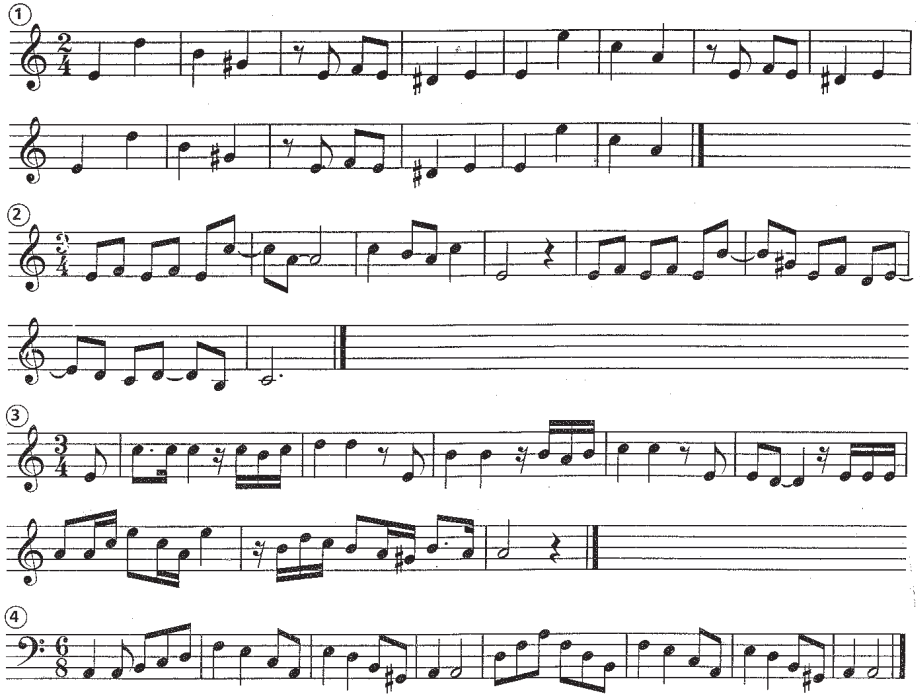
EJERCICIO A.57 - Establezca la tonalidad de La Menor cantando la escala. Luego, su compañero tocará los acordes I, IV y V en el piano y/o la guitarra y Ud. decidirá de qué acorde se trata.

De la misma manera que en el Modo Mayor, también en Modo Menor las melodías suelen reproducir los acordes arpegiados. Al leer una melodía escrita es importante aprender a percibir estos arpegios de un golpe de vista para que la sensación armónica facilite la lectura; también es importante oírlos como arpegios al escuchar o cantar una melodía para facilitar su escritura.

Ejemplos:
- Cante "Caminito" y observe que las tres primeras notas forman el acorde de Tónica.
- Lea esta melodía y al llegar a los acordes arpegiados trate de imaginarlos completos antes de cantarlos:



EJERCICIO A.58 - Lea las siguientes melodías reconociendo previamente los acordes arpegiados. Al llegar a ellos imagínelos completos antes de cantarlos.



NOTAS

1- En la escala menor también aparecen los acordes III, VI (eólico) y VII (eólico) (en La menor: Do Mayor, Fa Mayor y Sol Mayor), completando la siguiente Cadena de Dominantes:
V - I - IV - VII - III - VI (y vuelta a la Tónica mediante el V).
Estos acordes se pueden usar como detalle de "color", como en los esquemas:
I - IV - V - I - VI - V - I I - III - V - I I - IV - VII - V - I
o generar frases que hacen oír una Tónica momentánea sobre el III grado. Se estudiará este último caso en el Tema 14.
2- Es muy habitual que el último acorde de Tónica de una melodía en Modo Menor se transforme en un acorde Mayor. Esto se debe a que se suele considerar que el acorde Mayor es más "conclusivo" que el Menor. La transformación se realiza directamente sobre el último acorde de Tónica tocando una 3a mayor en lugar de la 3a menor. Pruebe de cantar algunas canciones de los ejercicios A.43 y A.51 acompañándose con guitarra o piano e introduzca un acorde de Tónica Mayor al final. Escuche atentamente la sensación que produce este cambio para poder luego reconocerlo cuando escuche melodías con este acompañamiento armónico.

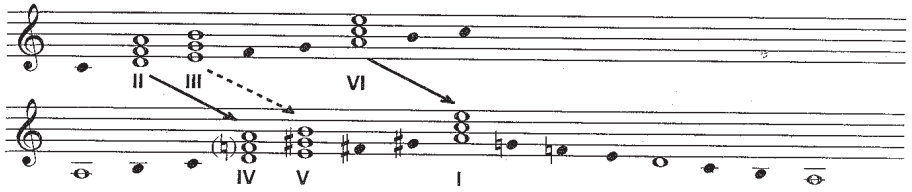
ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR LOS TEMAS "13" DE "RITMO", "MELODIA" E "INTERVALOS".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON LOS TEMAS "14" DE "RITMO", "MELODIA" E "INTERVALOS".

Tema 14

RELACION ENTRE MODO MAYOR Y MODO MENOR

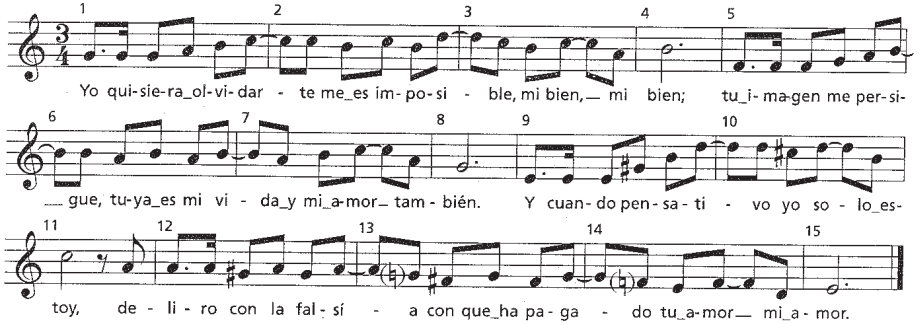
Los acordes del II, III y VI grados del Modo Mayor son acordes menores que proporcionan variedad a la armonía del Modo. Por otra parte, observemos que el II y VI grados de la escala de Do mayor son los mismos acordes que funcionan como Subdominante y Tónica de la escala de La menor, mientras que el III de Do mayor, sensibilizado, es la Dominante de La menor:



Las dos escalas están íntimamente relacionadas: están formadas por los mismos sonidos (aunque se introduzca optativamente la sensible de la escala menor por necesidades armónicas), los cuales producen los mismos acordes. Se dice que ambas tonalidades son "tonalidades relativas". La menor es la "relativa menor" de Do mayor y Do mayor es la "relativa mayor" de La menor.

Es muy habitual que una melodía comience en una de las dos tonalidades y que luego pase a la tonalidad relativa, volviendo a la original para concluir. Por ello es importante aprender a percibir auditivamente estos cambios.

Cante "La López Pereyra":


Yo qui-sie-ra_ol-vi-dar - te me_es im-po-si - ble, mi bien,_ mi bien; tu_i-ma-gen me per-si-
_gue, tu-ya_es mi vi - da_y mi_a-mor_ tam-bién. Y cuan-do pen-sa-ti - vo yo so - lo_es-
toy, de - li - ro con la fal-sí - a con que_ha pa-ga - do tu_a-mor_ mi_a-mor.

Buscamos el Modo de la canción, cantando la Tónica y el arpegio correspondiente. Obtenemos un acorde mayor, indicando que la canción está en Modo Mayor.

Yo quisiera olvidarte me es imposible mi bien, mi bien; tu imagen me persigue, tuya es mi vida y mi amor también.
I V I

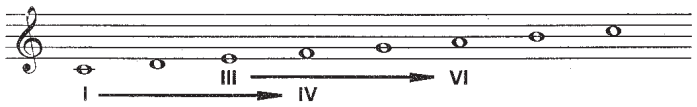
Y cuando pensativo yo solo estoy, deliro con la falsía con que ha pagado tu amor mi amor.
IV I V I

La frase subrayada concluye sobre el acorde del VI grado (La menor), el cual está precedido por su respectivo Dominante. Para comprobarlo observemos las notas de la melodía: en el 9° compás la melodía desarrolla el arpegio del Dominante de La: Mi mayor con 7a, mientras que el Do del 11° compás corresponde al acorde de La menor. A pesar de la inclusión de este trozo en La menor, se sigue percibiendo la tonalidad mayor general. (En los compases 10, 12 y 13 aparecen notas ajenas cromáticas).

Podemos entonces considerar que los acordes de Mi y La están dentro de la tonalidad de Do Mayor y llamarlos III y VI. Sin embargo, el III de Do Mayor es un acorde menor y sin 7a. Para distinguir este nuevo acorde adoptaremos la denominación "III Dominante Auxiliar Efectivo", abreviándola como "III efectivo" (IIIe).

Aplicamos el calificativo de "Dominante Auxiliar Efectivo" al acorde –**perteneciente a la cadena de dominantes**– que se ha transformado mediante la sensible y/o la 7a en una verdadera dominante de otro acorde de la cadena, definiendo sobre él una Tónica momentánea, sin que se deje de oír la tonalidad principal.

Cada acorde efectivo es Dominante del siguiente acorde de la cadena de dominantes, es decir, del acorde cuyo bajo se encuentra a distancia de 4a ascendente (o 5a descendente). Por ejemplo, el Ie es Dominante del IV:



El estudio exhaustivo de los acordes Dominantes Efectivos aparece en el Tema 16/17. Por ahora nos concentraremos en el que relaciona la tonalidad mayor con su relativa menor, es decir, el IIIe. Volviendo a la canción "La López Pereyra", el esquema armónico completo queda así:

Do Mayor:

Yo quisiera olvidarte me es imposible mi bien, mi bien; tu imagen me persigue, tuya es mi vida y mi amor también.
I V I

Y cuando pensativo yo solo estoy, deliro con la falsía con que ha pagado tu amor mi amor.
IIIe VI IV I V I

EJERCICIO A.59 - Acompañe la melodía de "La López Pereyra" cantando los bajos correspondientes a los acordes. Trate de oír con atención el pasaje a la relativa menor a través del IIIe y la vuelta a la tonalidad mayor a través del IV grado. Luego, cante la canción acompañándola con su instrumento armónico.

El paso de la tonalidad mayor a la relativa menor suele usar el IIIe, pero la vuelta a la tonalidad mayor puede realizarse de varias maneras: usar directamente el V o pasar previamente por el II o el IV.

EJERCICIO A.60 - Cante con sus compañeros, repartiendo las notas de los acordes, los siguientes enlaces:

Do Mayor:

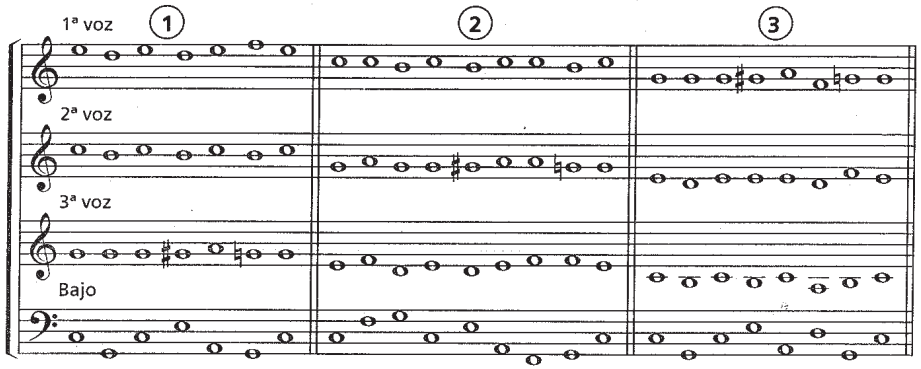
I - V - I - IIIe - VI - V - I

I - V - I - IIIe - VI - IV - V - I

I - IV - V - I - IIIe - VI - II - V - I

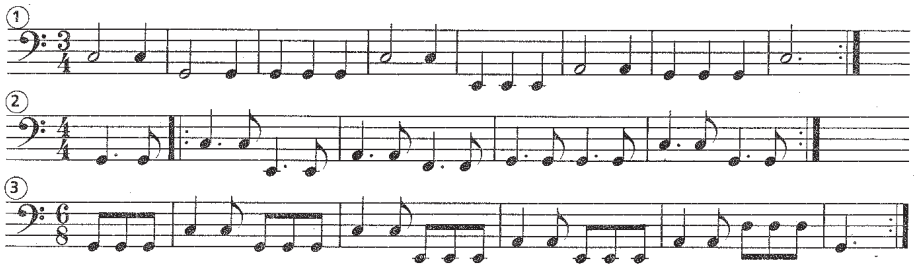
Luego, toque los enlaces en su instrumento mientras canta alguna melodía que se apoye en los acordes.

EJERCICIO A.61 - Cante con sus compañeros los siguientes enlaces de acordes. Luego, toque los enlaces en su instrumento mientras canta alguna de las partes. Analice los acordes y coloque la cifra que le corresponda a cada uno.



EJERCICIO A.62 - Busque el esquema armónico de las siguientes canciones:
Blanco y azul (Zamba)
Debajo de la morera (Zamba)
Yesterday

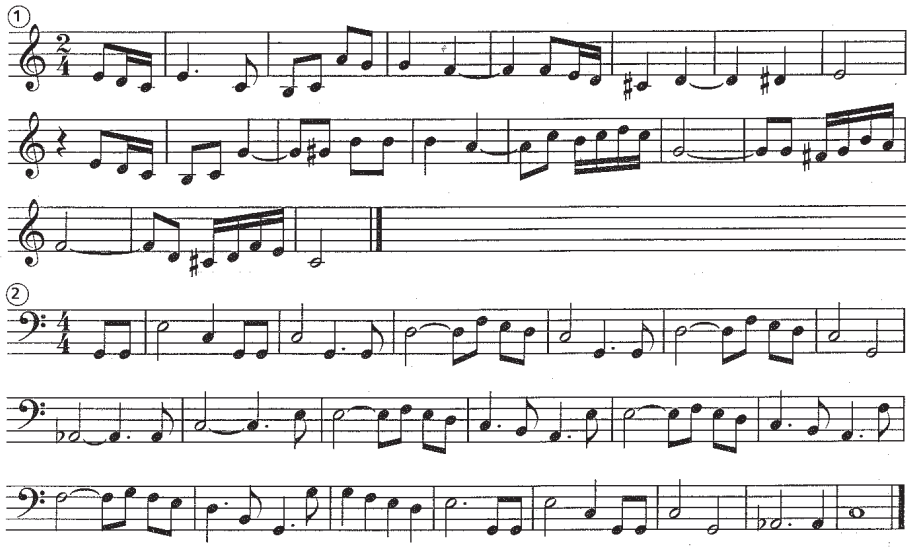
EJERCICIO A.63 - Cante los siguientes bajos de acordes, acompañándose con su instrumento, mientras sus compañeros improvisan melodías apoyándose en ellos. Incorpórese a la improvisación. Escuche y/o grabe el resultado del conjunto. Elija algún trozo improvisado y escríbalo, analizando el uso de notas propias y ajenas a los acordes.



Es importante ejercitar el reconocimiento auditivo del pasaje de la tonalidad mayor a su relativa menor (y vuelta), para aplicarlo a la lectura y la escritura. Si estos pasajes se pueden reconocer a primera vista la lectura se facilitará, ya que al percibir la nueva "Tónica momentánea" los sonidos se reordenan a su alrededor. En general, la presencia de la alteración sobre el 5° grado de la escala mayor (sensible de la tonalidad menor relativa) debe hacer sospechar sobre la existencia de un IIIe y la consiguiente caída hacia la relativa menor. Sin embargo, esta caída puede producirse sin que la nota alterada aparezca en la melodía; por lo tanto, es importante estar alerta para captar la armonía subyacente y facilitar la lectura.

De igual modo, la captación auditiva del cambio de tonalidad facilita la escritura melódica. Es importante tomar conciencia de la organización armónica del fraseo, apoyado en las respectivas tónicas, para luego escribir las notas de la melodía teniendo a la vista este plan general.

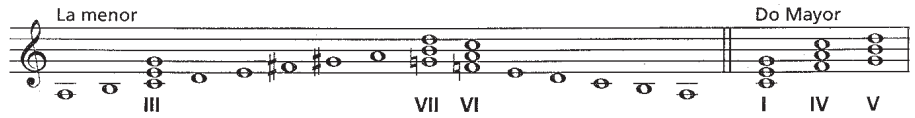
EJERCICIO A.64 - Lea las siguientes melodías, tratando de encontrar a primera vista los trozos en los que se pasa a la relativa menor. Luego, toque el esquema armónico y acompañe con él la melodía.



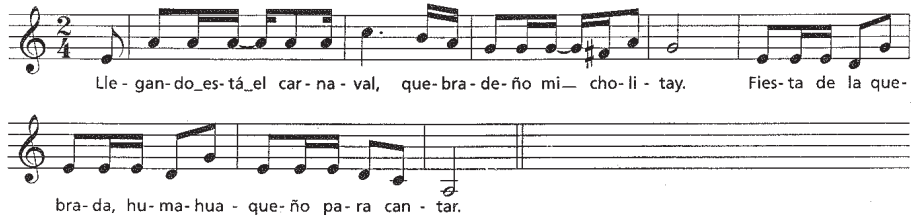
EJERCICIO A.65 - Escriba con notas y ritmo las canciones del Ejercicio A.62 teniendo presente el plan armónico general.

PASO DE LA TONALIDAD MENOR A LA RELATIVA MAYOR

Así como las melodías en Modo Mayor suelen tener trozos sobre la relativa menor, también las melodías en Modo Menor pasan a la relativa mayor. Obsérvese que los acordes III, VI y VII de la tonalidad menor son, respectivamente el I, IV y V de la tonalidad mayor relativa:



Cante" "El Humahuaqueño":



Es una melodía en Modo Menor. Buscamos el esquema armónico:

Llegando está el carnaval, quebradeño mi cholitay. Fiesta de la quebrada, humahuaqueño para cantar...

I [Subd. Dom. Tón. Dom. Tón. Dom. Tón.] V I

relativa mayor

La canción empieza y termina en tonalidad menor, pero tiene un trozo central en la tonalidad mayor relativa, lo cual se comprueba buscando los bajos de los acordes respectivos: una sucesión de Subdominantes, Dominantes y Tónicas de la tonalidad mayor.

Dado que el Modo Menor predomina auditivamente –pese a la intercalación del trozo señalado– denominaremos VI, VII y III a los acordes Subdominante, Dominante y Tónica de la relativa mayor. Al usar el acorde VII como Dominante para caer al III lo estamos transformando en VII efectivo. El acorde es mayor y se transforma en efectivo sólo con el agregado de la 7a.

EJERCICIO A.66 - Pida a un compañero que cante "El Humahuaqueño" mientras Ud. canta los bajos. Escuche atentamente el paso a la tonalidad mayor relativa. Luego, cante la canción acompañándose con guitarra.

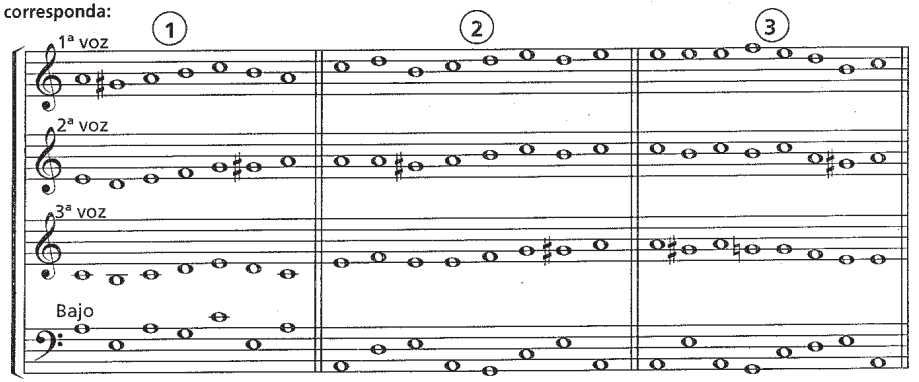
Es importante aprender a percibir auditivamente estos cambios de la tonalidad menor a la relativa mayor por las mismas razones enunciadas para el caso inverso. Obsérvese que la aparición (melódica) del 7° grado eólico de la escala menor (el 7° grado sin alteración) puede hacer sospechar de la presencia del acorde VIIe, es decir, de un cambio hacia la relativa mayor, pero sólo se tendrá certeza de este cambio por el sentido general de la frase musical.

EJERCICIO A.67 - Cante con sus compañeros, repartiendo las notas de los acordes, los siguientes enlaces:

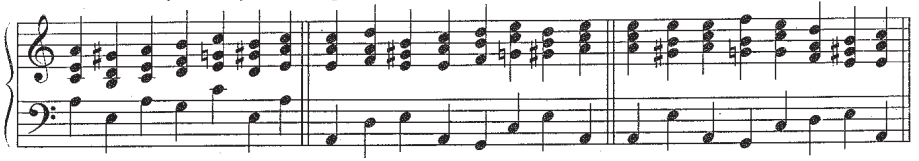
La menor: **I - V - I - VIIe - III - V - I**
I - IV - V - I - VI - VIIe - III - V - I
I - V - I - IV - VIIe - III - IV - V - I

Luego, toque los enlaces en su instrumento, cantando al mismo tiempo alguna melodía –conocida o inventada– que se apoye en ellos. Escriba la melodía.

EJERCICIO A.68 - Cante con sus compañeros los siguientes enlaces de acordes; analícelos y escriba el cifrado que corresponda:

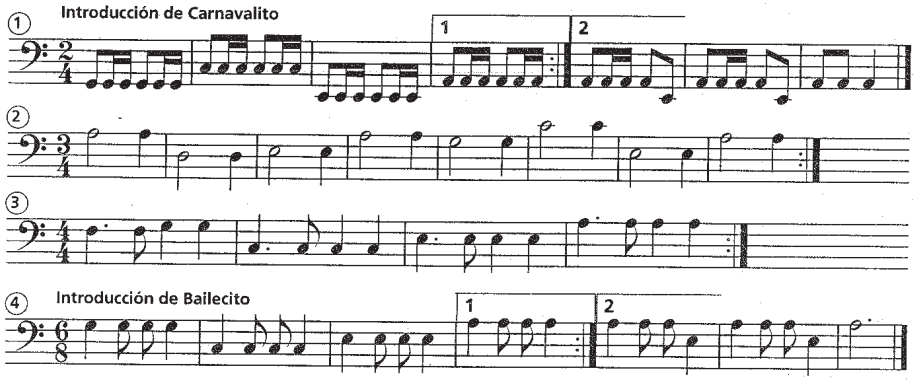


EJERCICIO A.69 - Toque en el piano los siguientes enlaces. Vuelva a tocarlos mientras canta alguna de las partes.

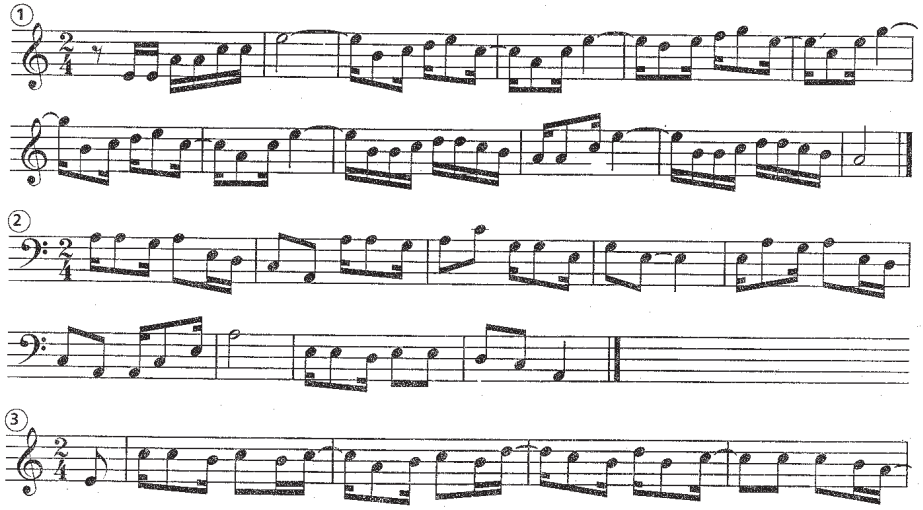


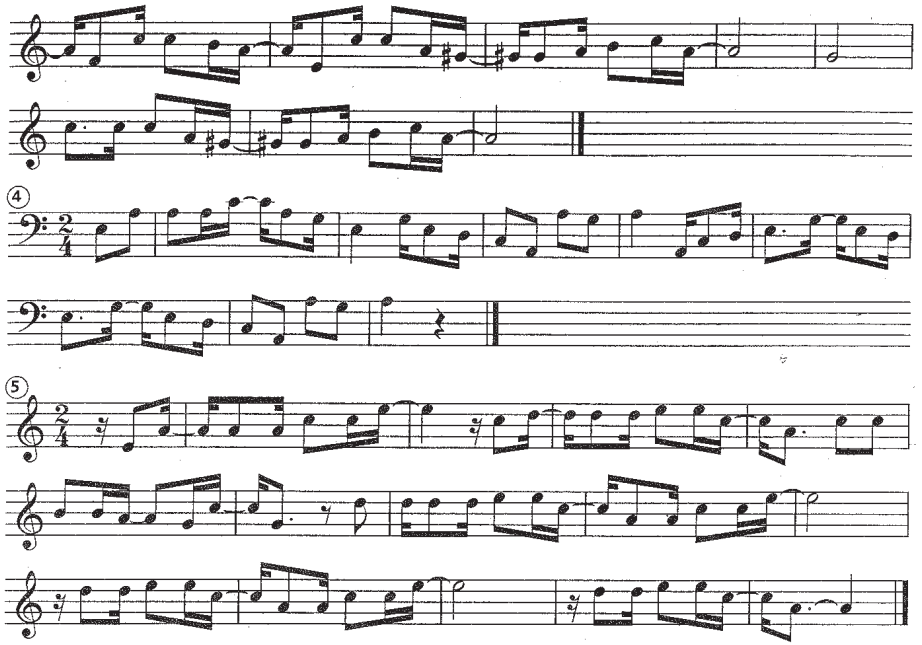
EJERCICIO A.70 - Busque el esquema armónico de las siguientes melodías. Luego, escríbalas con notas y ritmo:
Yira, yira (Tango)
Chorra (Tango)
Vidala del Nombrador (Vidala)
Dos palomitas
Fum, fum, fum
Balderrama (Zamba) (ver Nota al final de capítulo).

EJERCICIO A.71 - Cante los siguientes bajos de acordes acompañándose con su instrumento mientras sus compañeros improvisan melodías. Incorpórese a la improvisación. Luego, elija algunos trozos improvisados y escríbalos.



EJERCICIO A.72 - Lea las siguientes melodías, tratando de encontrar previamente el plan armónico general (trozos en menor y pasajes a la relativa mayor). Luego, determine la armonía completa y tóquela en su instrumento mientras vuelve a cantar la melodía.

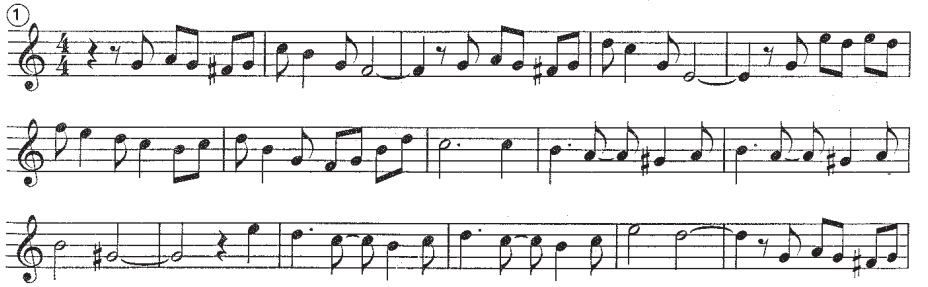


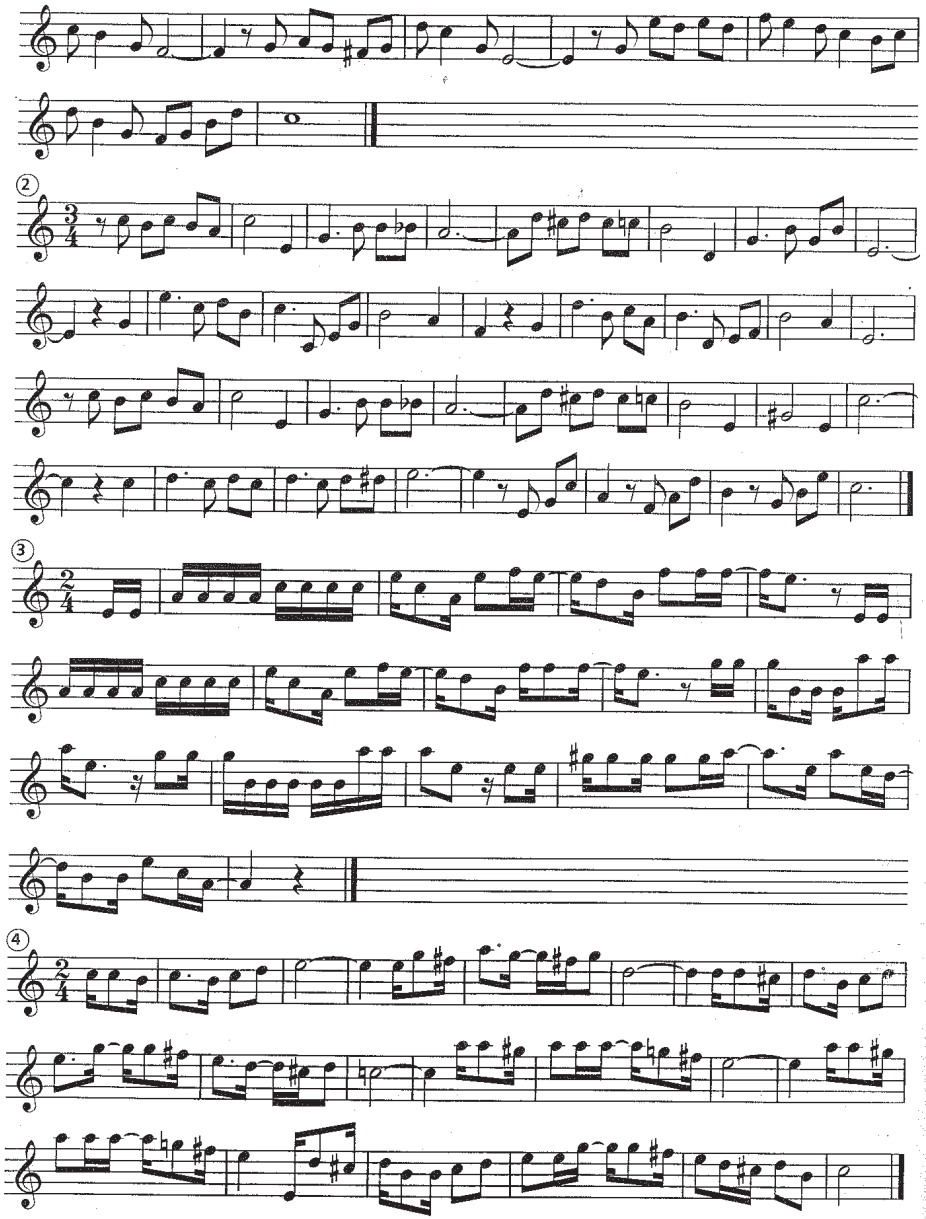


Antes de comenzar la lectura de una melodía es imprescindible determinar el Modo correspondiente. Para esto, observe la distribución de las notas, sobre todo en el comienzo y en el final: la presencia de la Tónica de la tonalidad menor y/o la alteración correspondiente a la sensible, suelen determinar la tonalidad menor; la ausencia de alteraciones y el final sobre la Tónica mayor, suelen determinar la tonalidad mayor. Estas reglas no son absolutas, pero ayudan a establecer el Modo.

Una vez determinado el Modo, conociendo por lo tanto la Tónica, se cantará la escala y/o el acorde básico correspondiente, estableciendo un "ámbito auditivo" en el cual las notas tendrán su ubicación respecto de la Tónica. Luego, se observarán los posibles cambios a la tonalidad relativa y los momentos en que se vuelve a la tonalidad principal.

EJERCICIO A.73 - Lea las siguientes melodías, según las instrucciones enunciadas más arriba. Para la canción N° 4, ver Nota al final del capítulo.





Antes de comenzar a escribir una melodía es necesario determinar la Tónica y el Modo, para luego ubicar las notas teniendo como referencia la escala correspondiente. También es importante imaginar el plan armónico general, detectando los cambios a la tonalidad relativa.

EJERCICIO A.74 - Escriba las siguientes melodías, con notas y ritmo, según las instrucciones anotadas más arriba:
Volveré (Zamba)
Felipe Varela (Zamba)
Romance del Enamorado y de la Muerte
El preso N° 9

NOTA
En el folklore argentino se utiliza una escala menor bimodal (dórico-eólica), a dos voces en Terceras Paralelas, que muestra un interesante uso del pasaje a la relativa mayor. La canción "Balderrama" del Ejercicio A.70 y la canción N° 4 del Ejercicio A.73 ofrecen distintos ejemplos del uso de esta escala. Puede consultarse al respecto mi libro "Folklore para armar", Capítulos 6 y 7.

ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR LOS TEMAS "14" DE "RITMO", "MELODIA" E "INTERVALOS".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON LOS TEMAS "15" DE "RITMO", "MELODIA" E "INTERVALOS".

Tema 15

INTERVALOS ARMONICOS

Hasta ahora hemos aprendido a reconocer y reproducir el sonido de varios intervalos melódicos. Comenzaremos ahora a reconocer intervalos armónicos, o sea, intervalos en los que los dos sonidos se ejecutan simultáneamente.

INTERVALOS ARMONICOS DE TERCERA

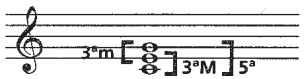
EJERCICIO A.75 - Cante un sonido cualquiera mientras un compañero busca la 3a menor ascendente. Mantenga el sonido para escuchar el intervalo armónico. Repita el ejercicio con la 3a menor descendente. Practique varias veces con su compañero este ejercicio, turnándose en la ejecución de los sonidos superior e inferior. Cante también la 3a menor ascendente y descendente de sonidos producidos por algún instrumento.

EJERCICIO A.76 - Pida a dos compañeros que canten el intervalo armónico de 3a menor y escuche atentamente el sonido. Luego, toque el intervalo en el piano y/o guitarra y escuche el sonido.

EJERCICIO A.77 - Practique sobre el intervalo armónico de 3a mayor de la manera indicada en los ejercicios A.75 y A.76.

EJERCICIO A.78 - Pida a dos compañeros que canten alternativamente intervalos armónicos de 3a mayor y menor sin anunciarlos previamente. Decida usted de qué intervalo se trata. Repita el ejercicio pidiendo a un compañero que toque los intervalos en un instrumento armónico.

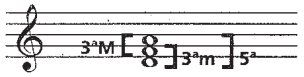
Recordemos que el acorde mayor está formado por la 3a mayor y la 5a de un sonido cualquiera, y que la 3a mayor y la 5a forman entre sí un intervalo de 3a menor:



EJERCICIO A.79 - Pida a dos compañeros que canten un intervalo armónico de 3a menor. Cante usted la 3a mayor descendente del sonido más grave, para completar un acorde mayor. Repita esta ejercitación varias veces alternando las funciones con sus compañeros. Luego, repita el ejercicio produciendo el intervalo inicial con su instrumento.

EJERCICIO A.80 - Sus compañeros cantarán un intervalo armónico de 3a mayor y usted agregará la 3a menor ascendente del sonido superior para completar un acorde mayor. Idem, a partir de un instrumento.

Del mismo modo se puede trabajar con el acorde menor, en el que la 3a y la 5a forman entre sí una 3a mayor:



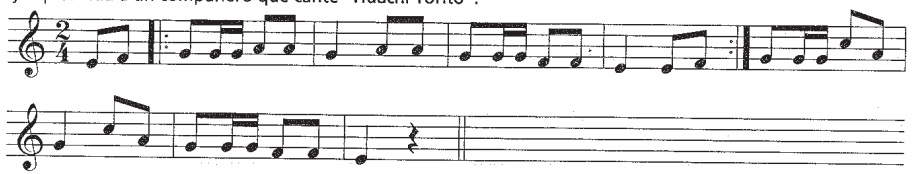
EJERCICIO A.81 - Pida a sus compañeros que canten un intervalo armónico de 3a mayor y complete un acorde menor agregando una 3a menor descendente del sonido inferior. Idem, a partir de un instrumento.

EJERCICIO A.82 - Sus compañeros cantarán una 3a menor y usted agregará la 3a mayor ascendente del sonido superior para completar un acorde menor. Idem, a partir de un instrumento.

CANTO EN TERCERAS PARALELAS

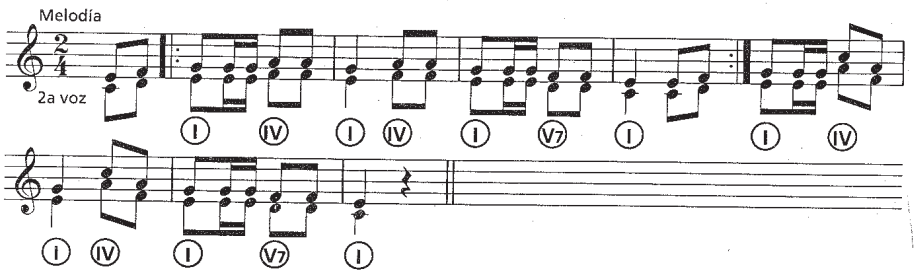
Nos referiremos aquí a una tradición muy popular, tanto en la Argentina como en otros países: el **canto en terceras paralelas**. Consiste en armonizar a dos voces una melodía, tomando para la segunda voz la 3a inferior de la nota inicial de la melodía y siguiendo, a partir de esa nota, las evoluciones ascendentes y descendentes de la línea melódica, manteniéndose siempre a distancia de 3a.

Ejemplo: Pida a un compañero que cante "Huachi Torito":



Tome la 3a mayor inferior de la nota inicial y acompañe la melodía siguiendo su movimiento ascendente y descendente, manteniéndose siempre una 3a más abajo.

Escribiremos las notas de la 2a voz para analizar por qué esta armonización suena correctamente:



Si observamos el esquema armónico, veremos que con nuestra armonización "de oído" hemos reproducido exactamente los sonidos que forman los acordes. Estos, obviamente, no están completos pero los dos sonidos que cantamos simultáneamente sugieren perfectamente las sensaciones de Tónica, Dominante y Subdominante.

Nótese que en la armonización se alternan 3as mayores y menores. Esto sucede porque la tonalidad determina auditivamente qué sonidos se pueden usar y elimina los demás.

Cante ahora la melodía de la 2a voz. Notará que, aunque sube y baja de igual manera que la primera voz, sus intervalos son diferentes: al utilizar sólo las notas de la escala, la 2a voz canta los Tonos y Semitonos en los lugares en que la escala lo permite y no en los lugares en que los canta la primera voz.

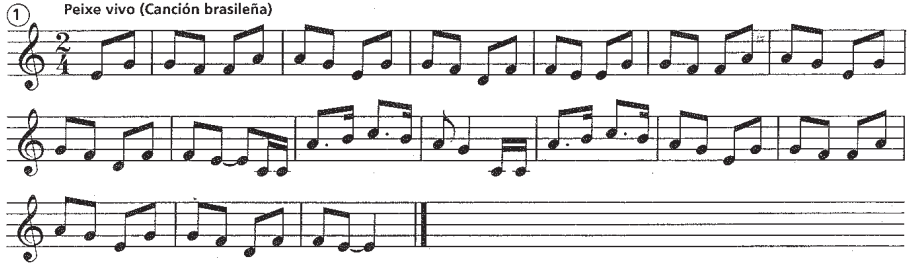
EJERCICIO A.83 - Grabe las siguientes canciones (o pida a un compañero que las cante) mientras usted canta la segunda voz en 3as paralelas. Ubique en primer lugar el Modo de la canción y tenga cuidado con los cambios a la tonalidad relativa. Luego escriba cada melodía y su respectiva 2a voz y analice la relación entre esta armonización y el esquema armónico propio de la melodía. En algunos casos, pruebe de cantar la 2a voz con el nombre de las notas, imaginando los acordes de acompañamiento a medida que canta.

Ahí viene la vaca
Eres alta y delgada
Al olivo, al olivo
Dos palomitas
Chakai manta (Chacarera)
Noches de Tucumán (Zamba)
Luna tucumana (Zamba)
Felipe Varela (Zamba)
El arriero (Canción)

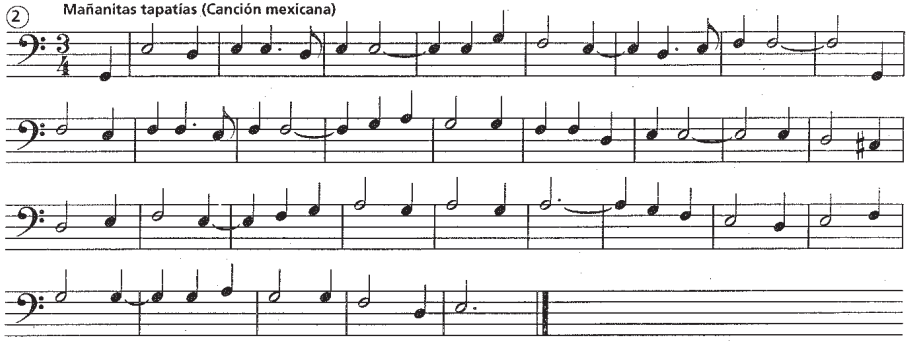
Zamba de Vargas
La Candelaria (Zamba) (Sin estribillo)
De mi pago (Zamba) (Sin estribillo)
Nostalgias santiagueñas (Pago donde nací...) (Zamba) (Sin estribillo)
Zamba del Chalchalero (Sin estribillo)
La Sanlorenceña (Zamba) (Sin estribillo)
La Bandeña (Zamba)
Tierra salteña (Zamba) (Sin estribillo)
Desde que te conocí (Carnavalito) (ver Nota 1 al final del Tema 14)

EJERCICIO A.84 - Lea las siguientes melodías. Luego, grábelas o pida a un compañero que las cante, mientras usted canta la 2a voz en terceras paralelas. Tenga cuidado al establecer el Modo y en los cambios a la tonalidad relativa. Luego, escriba la 2a voz y analice la relación entre esta armonización y el esquema armónico de la melodía.

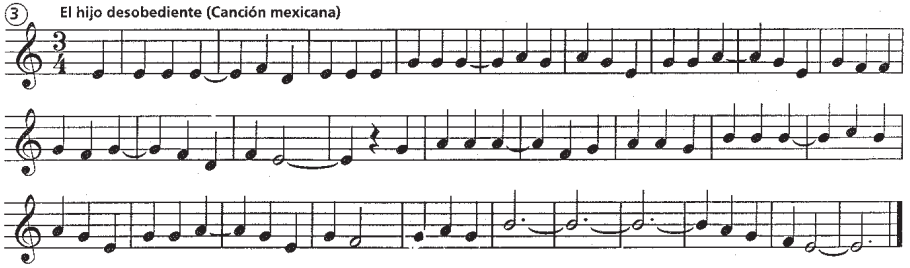
① **Peixe vivo (Canción brasileña)**



② **Mañanitas tapatías (Canción mexicana)**



③ **El hijo desobediente (Canción mexicana)**



Te'i de querer (Vidala)

④

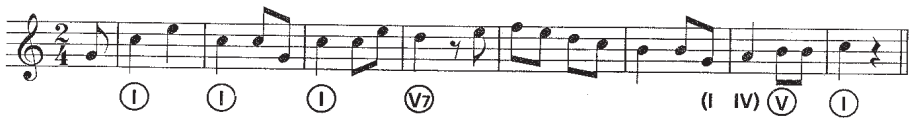
Una lágrima (Bailecito)

⑤

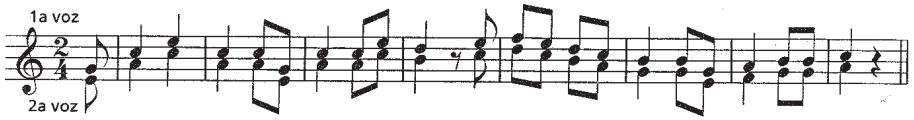
⑥ Chaya de la soledad (Chaya)

No todas las canciones se pueden armonizar de esa manera.

Ejemplo: pida a un compañero que cante "Arroz con leche":

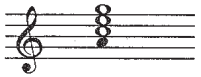


Tome la 3a inferior de la nota inicial según la escala (3a menor) y trate de acompañar la melodía, manteniéndose a distancia de 3a inferior. Si lo logra, su resultado será éste:

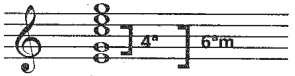


En el primer compás, el Do de la melodía es acompañado por un La, sugiriendo el acorde de La menor (o Fa mayor), en lugar del acorde correcto, Do mayor (I). Lo mismo sucede en los compases 2, 3 y 8. En los compases 4, 5, 6 y 7 la armonización es correcta, ya que reproduce el acorde de V7, con las notas de paso correspondientes.

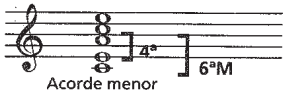
Es evidente que si queremos acompañar la nota Tónica sobre un acorde de Tónica, no podemos usar la 3a descendente, ya que ésta no pertenece al acorde:



Sólo podemos usar la 4a o la 6a descendentes, que sí pertenecen al acorde:



Acorde Mayor



Acorde menor

Esto mismo sucede con cualquier acorde del esquema armónico: si la melodía toca la fundamental de algún acorde, no es posible acompañarla con una tercera paralela. Para elaborar una segunda voz hará falta recurrir a otros intervalos, o no imitar estrictamente las evoluciones melódicas de la línea principal, creando una segunda voz más libre.

Practicaremos entonces otros intervalos armónicos.

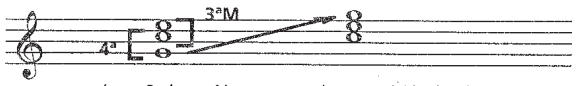
INTERVALO ARMONICO DE CUARTA

EJERCICIO A.85 - Cante un sonido cualquiera mientras un compañero busca la 4a descendente. Escuche atentamente el sonido del intervalo armónico. Idem, con la 4a ascendente. Cante también la 4a de sonidos producidos por instrumentos.

EJERCICIO A.86 - Pida a dos compañeros que canten intervalos armónicos de 4a y escuche el sonido. Idem, a partir de un instrumento.

EJERCICIO A.87 - Pida a dos compañeros que canten alternativamente intervalos armónicos de 3a mayor y menor y 4a, sin anunciarlos. Identifíquelos auditivamente. Repita el ejercicio escuchando los intervalos de un instrumento.

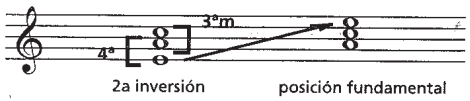
EJERCICIO A.88 - Pida a dos compañeros que canten una 3a mayor y agregue la 4a descendente del sonido inferior, completando un acorde mayor en 2a inversión. Escuche el sonido de este acorde. Repita el ejercicio a partir de un instrumento. Luego, cante su nota una 8a arriba, de manera que el acorde quede en posición fundamental. Compare el sonido de ambos acordes.



acorde en 2a inversión (con la 5a en la parte grave)

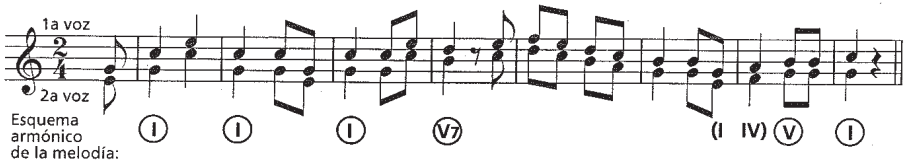
acorde en posición fundamental (con el sonido fundamental en la parte grave)

EJERCICIO A.89 - Pida a dos compañeros que canten una 3a menor. Agregue usted la 4a descendente del sonido inferior para completar un acorde menor en 2a inversión. Luego, cante su nota una 8a arriba, de modo que el acorde quede en posición fundamental. Compare el sonido de ambos acordes.



En estos dos últimos ejercicios habrá comprobado la diferente sensación producida por el acorde en posición fundamental (con la nota fundamental en la parte grave) y en la 2a inversión (con al 5a en la parte grave). Esta última suena más "hueca" y menos estable.

Vuelva ahora a armonizar el "Arroz con leche", usando 4as en lugar de 3as en los acordes de Tónica:

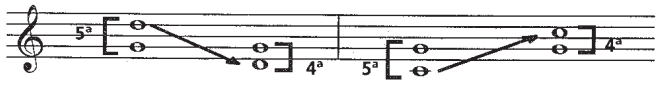


Esta armonización, aunque respeta el esquema armónico de la melodía, utiliza reiteradamente la 2a inversión del acorde de Tónica, y suena "hueca" e inestable.

INTERVALO ARMONICO DE QUINTA

EJERCICIO A.90 - Pida a su compañero que cante un sonido cualquiera, mientras usted canta una 5a ascendente. Escuche el sonido del intervalo armónico. Idem, con una 5a descendente. Practique también a partir de un instrumento.

EJERCICIO A.91 - Pida a su compañero que cante un sonido cualquiera. Cante usted la 5a ascendente. Luego, baje su nota una 8a para producir la inversión de la 5a (es decir, la 4a). Compare el sonido de ambos intervalos. Repita el ejercicio comenzando con la 5a descendente y luego subiendo a la 4a ascendente.



EJERCICIO A.92 - Pida a sus compañeros que toquen o canten intervalos armónicos de 5a y que luego inviertan el intervalo. Escuche y compare ambos intervalos.

EJERCICIO A.93 - Pida a sus compañeros que canten o toquen alternativamente intervalos armónicos de 3a mayor y menor, 4a y 5a sin anunciarlos. Identifique los intervalos.

INTERVALOS ARMONICOS DE SEXTA

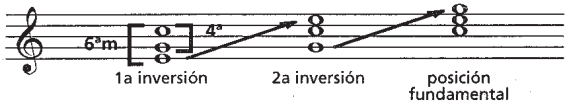
EJERCICIO A.94 - Cante un sonido cualquiera mientras un compañero canta la 6a menor ascendente. Escuche el sonido del intervalo. Idem, con la 6 menor descendente. Practique también a partir de un instrumento.

EJERCICIO A.95 - Pida a dos compañeros que canten o toquen intervalos armónicos de 6a menor. Escuche el sonido del intervalo.

EJERCICIO A.96 - Practique sobre el intervalo armónico de 6a mayor de la manera indicada en los ejercicios A.94 y A.95.

EJERCICIO A.97 - Pida a dos compañeros que canten o toquen alternativamente intervalos armónicos de 3a mayor y menor, 4a, 5a y 6a mayor y menor, sin anunciarlos. Identifique los intervalos.

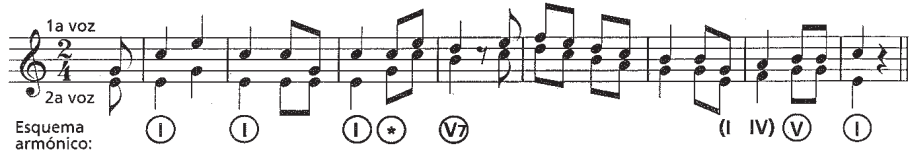
EJERCICIO A.98 - Pida a dos compañeros que canten una 4a justa; agregue usted la 6a menor descendente del sonido superior para completar un acorde mayor en primera inversión (es decir, con la tercera en la parte grave). Luego, suba su nota una 8a para obtener el acorde en 2a inversión. Compare el sonido de ambos acordes. A continuación, su compañero (que está cantando el sonido más grave) subirá una 8a a fin de obtener el acorde en posición fundamental. Compare el sonido de los tres acordes.



Según habrá percibido en el ejercicio anterior, la posición fundamental de un acorde es la que produce una sonoridad más "llena", completa y estable. En esta posición, las notas del acorde mayor reproducen los armónicos del sonido fundamental, reforzando y ampliando su sonoridad. El sonido del acorde en primera inversión es menos "lleno", pero no tan "hueco" e inestable como el sonido de la segunda inversión.

Según estas consideraciones, si no se puede armonizar una melodía con los intervalos armónicos en posición fundamental, es aconsejable usar la 1a inversión y dejar la 2a inversión sólo para sonidos breves y en posiciones rítmicas poco relevantes.

Teniendo en cuenta estas consideraciones volveremos a armonizar el "Arroz con leche":



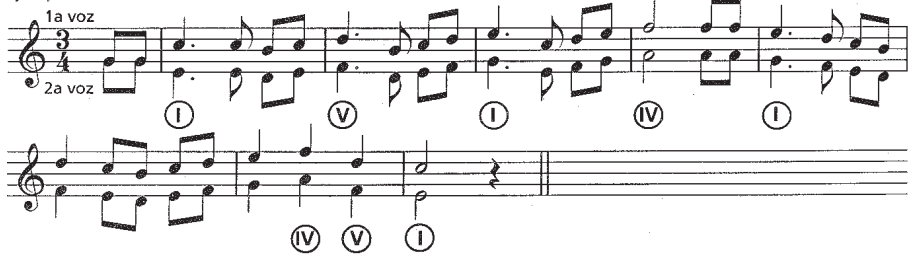
Cante con su compañero esta armonización y compárela con las anteriores.

Esta armonización alterna las 3as paralelas con 6as paralelas en los tres primeros compases. Sólo en el lugar marcado con el asterisco queda un acorde en 2a inversión, considerado como acorde de paso, ya que está precedido y seguido por el mismo acorde, en 1a inversión y en posición fundamental, respectivamente.

La armonización de la anacrusa de nota Dominante (Sol) puede eliminarse, tanto en la anacrusa como en el 2° compás, llevando las dos voces al unísono.

Hay melodías que pueden ser armonizadas casi íntegramente en 6as paralelas, obteniendo gran parte de los acordes en 1a inversión. Estas armonizaciones suelen también usar acordes de paso en 2a y 3a inversión (acordes dominantes con la 7a en la parte grave).

Ejemplo: "Las mañanitas":



A veces estas melodías se cantan en 3as paralelas, invirtiendo el intervalo de 6a. En este caso, la voz de acompañamiento queda por encima de la melodía, formando una melodía más aguda (y por lo tanto, más audible) que no permite oír claramente la melodía principal. Para que ésta se escuche tendrá que ser cantada o tocada con mayor intensidad, con un instrumento o voz de timbre particular que sobresalga sobre el resto.

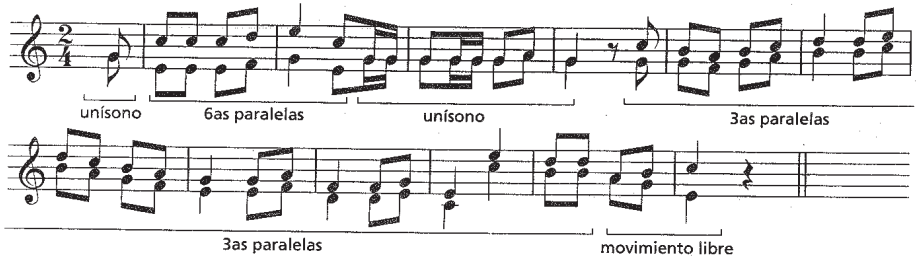
Ejemplo: Cante "Las mañanitas" mientras un compañero canta o toca suavemente la voz de acompañamiento en 3as paralelas superiores a la melodía principal. Escuche el resultado.

EJERCICIO A.99 - Cante a dos voces con su compañero (o con el grabador), en 6as paralelas, las siguientes canciones:

Romance del Conde Olinos
Panameña
La cucaracha
Si a tu ventana llega
Guadalajara en un llano
Luego, escriba las dos voces y analice la armonía obtenida.

La mayoría de las canciones necesitan, para ser armonizadas, de una combinación de 3as y 6as paralelas, unísonos y movimientos libres en la 2a voz, a fin de adecuar ésta al esquema armónico mediante una línea melódica agradable y simple.

Ejemplo: "Mambrú se fue a la guerra":



No se pueden dar reglas precisas para la construcción de la 2a voz, pero puede decirse, en general que:

a) si la melodía se desarrolla alrededor de la Tónica (o pasa por las fundamentales de muchos acordes) será necesario recurrir a las 6as; en cambio, si la melodía se desarrolla alrededor del 3° o 5° grado de la escala es probable que se puedan usar las 3as paralelas;

b) sobre el acorde Dominante es habitual no armonizar la nota Dominante en las anacrusas, recurriendo al unísono;

c) los cromatismos de paso suelen acompañarse con otros cromatismos a la 3a o la 6a.

d) para lograr una sonoridad plena es útil verificar las siguientes condiciones:

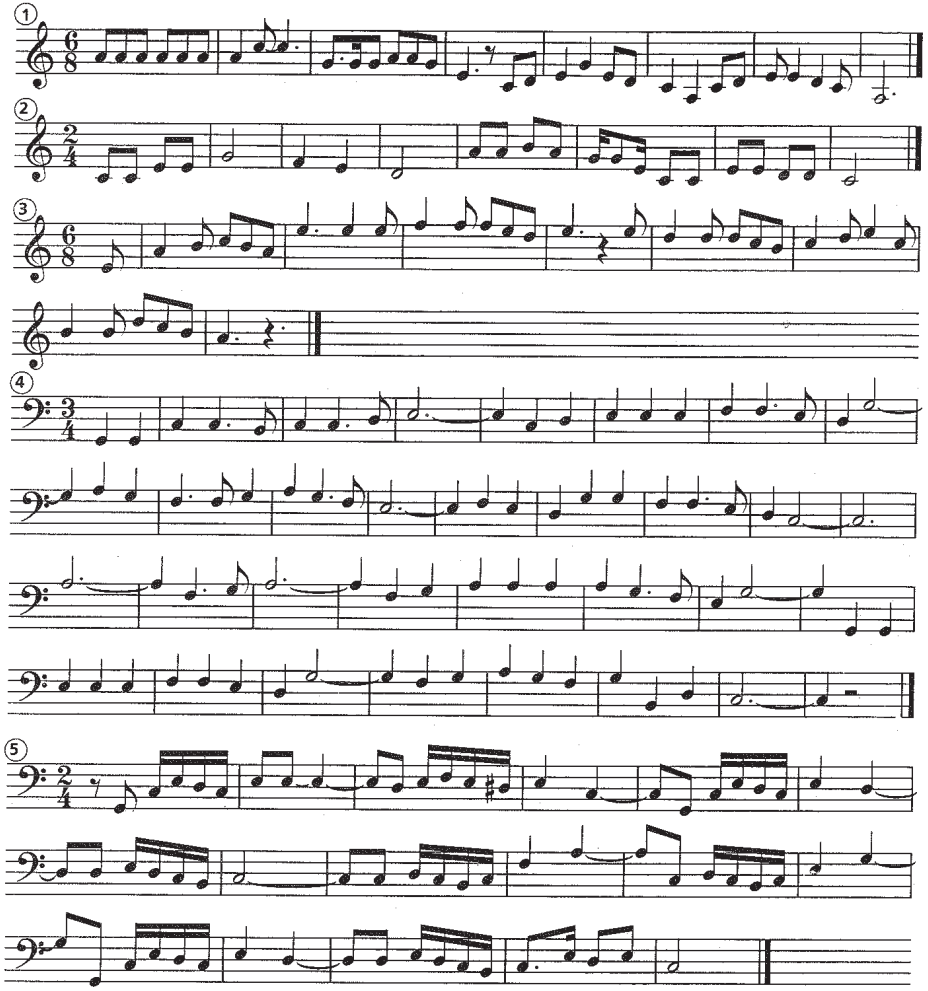
- buscar que los acordes estén representados por las notas más importantes: fundamental y 3a para acordes mayores y menores, y 3a y 7a para acordes dominantes;
- utilizar, dentro de lo posible los acordes en posición fundamental o 1a inversión; evitar la 2a inversión;
- evitar que las dos voces canten en 8as o 5as consecutivas;
- evitar dos disonancias seguidas entre las voces.

De todas maneras, estos datos de poco o nada sirven en el momento de armonizar de oído, ya que nada reemplaza al entrenamiento auditivo y a la práctica. Por lo tanto, se recomienda entrenar el oído para armonizar cualquier melodía, y luego escribir las voces, analizar el resultado y, eventualmente, corregirlo.

EJERCICIO A.100 - Grabe las siguientes canciones (o pida a un compañero que las cante) mientras usted canta de oído la 2a voz. Luego, escriba ambas voces y analice su armonización comparando el resultado obtenido con el esquema armónico propio de la melodía.

Allá en el rancho grande
Vidala de la copla
Oh Susana
Vidala para mi sombra
Adelita
Zamba de los yuyos
Qué le daremos al niño bonito
Tengo tres cabritillas
En el portal de Belén

EJERCICIO A.101 - Cante las siguientes melodías, luego, grábelas o pida a un compañero que las cante mientras usted canta de oído la 2a voz. Escriba y analice el arreglo.



NOTAS

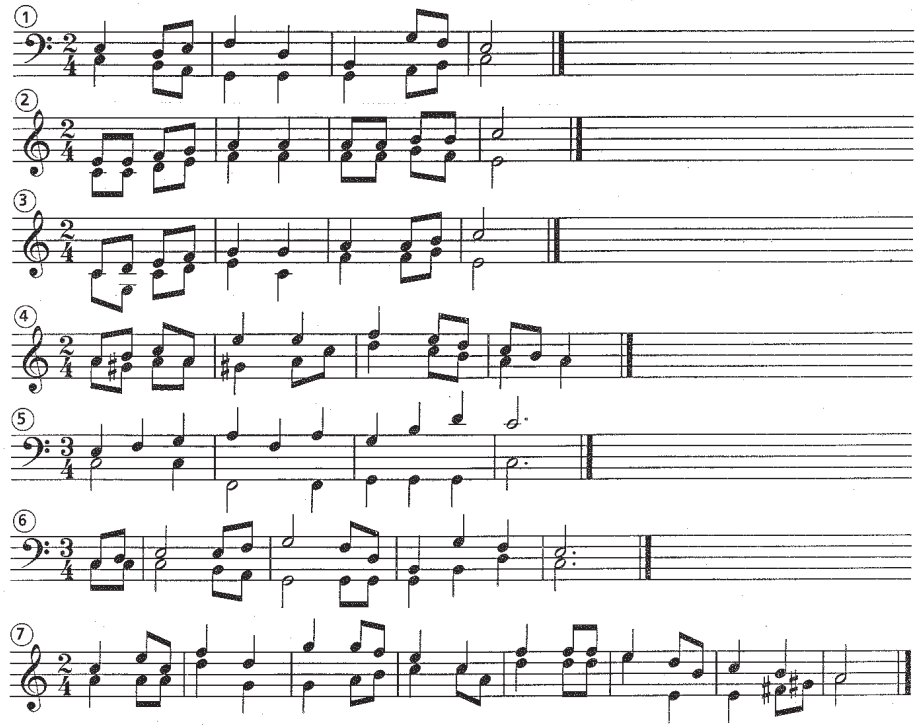
1- Una práctica saludable consiste en cantar de oído la 2a voz cada vez que se escucha una melodía. Intente hacerlo cuantas veces pueda, imaginando, mientras canta, el acorde respectivo.

2- Es muy posible que en su vida profesional usted tenga que trabajar con grupos de aficionados que quieren aprender a cantar en coro. Por eso, es muy recomendable que se entrene en producir arreglos sencillos y adecuados a esos grupos. En mi libro *El Taller Coral* encontrará una guía para elaborar estos arreglos.

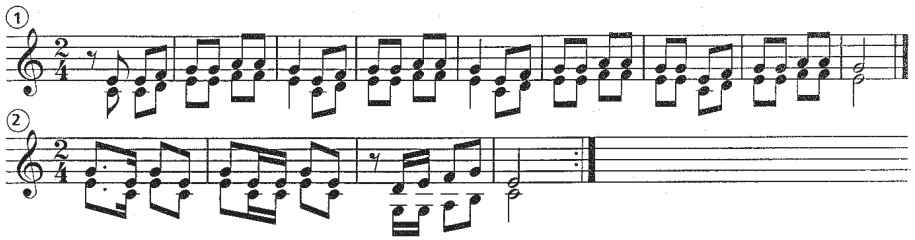
DICTADO A DOS VOCES

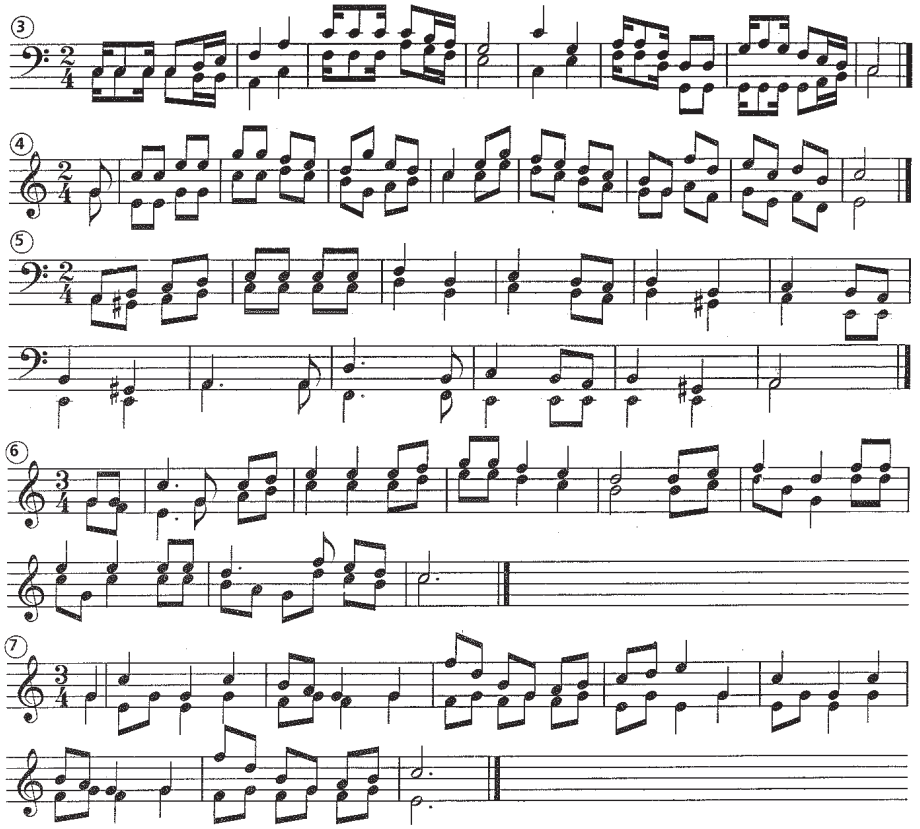
La experiencia adquirida en la improvisación de 2as voces puede ser aprovechada para la escritura de melodías que se presentan a dos voces. Para ello, es importante ejercitar la audición simultánea "vertical" y "horizontal" (es decir, armónica y melódica) captando las melodías propias de cada voz y, al mismo tiempo, la relación armónica entre ellas.

EJERCICIO A.102 - Pida a sus compañeros que canten a dos voces los siguientes trozos (también puede oírlos tocados en el piano). Escuche y escriba las dos voces. Trate de oír la melodía propia de cada parte, la relación armónica entre ellas y la estructura armónica del trozo.



EJERCICIO A.103 - Escriba las siguientes melodías a dos voces según las instrucciones del ejercicio anterior.





NOTA

Es importante continuar ejercitando la audición y escritura de arreglos a dos voces, e incluir más tarde una 3a voz. Se recomienda continuar esta práctica realizando pequeños arreglos de las canciones correspondientes a los próximos Temas, grabar y escribir dictados del tipo de los ejercicios A.102 y A.103, y escuchar y anotar arreglos de música vocal o instrumental en los que se reconozcan fácilmente los timbres de dos o tres voces o instrumentos.

ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA, TERMINE DE ESTUDIAR LOS TEMAS "15" DE "RITMO", "MELODIA" E "INTERVALOS".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON LOS TEMAS "16" Y "17" DE "RITMO", "MELODIA" E "INTERVALOS".

Tema 16/17

ACORDES DOMINANTES AUXILIARES EFECTIVOS

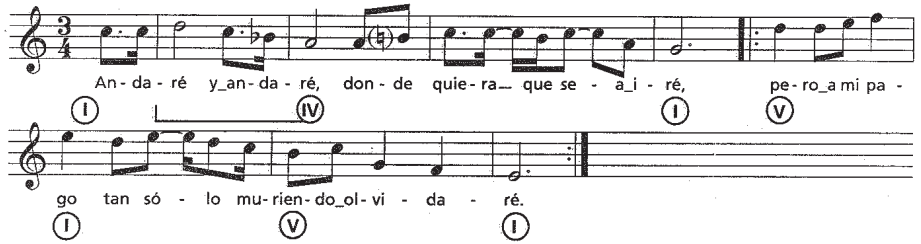
Como se enunció en el Tema 14, un acorde Dominante Auxiliar Efectivo (o, abreviando, un acorde efectivo) es un acorde perteneciente a la Cadena de Dominantes que se ha convertido en Dominante de otro (que pasa a ser una Tónica momentánea), mediante el agregado de la 7a y/o la transformación del acorde menor en acorde mayor. El nuevo acorde reproduce así la estructura del Dominante de la tonalidad: un acorde mayor y con 7a.

Estas transformaciones requieren la introducción de "alteraciones", es decir, de sonidos que no pertenecen a la tonalidad. El conocimiento de la función de estos acordes explica la presencia de estas notas "alteradas" y proporciona una noción auditiva más clara de la estructura armónica de la melodía, facilitando tanto la lectura como la escritura.

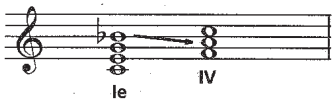
Iniciaremos el estudio ordenado de estos acordes efectivos, buscando el sonido propio de cada uno en el contexto de la tonalidad y analizando las "notas alteradas" que requieren, las cuales pasan a ser aceptadas auditivamente dentro del contexto sonoro de la tonalidad.

I EFECTIVO EN TONALIDAD MAYOR

Cante el estribillo de la Zamba "De mi pago":



En la zona marcada, que está apoyada en el acorde I, se oye un fuerte impulso hacia el acorde Subdominante (IV), que aparece en el 2° compás. También se advierte un Sib en la melodía. Estos indicios hacen pensar en la presencia de un acorde Dominante del IV grado, o sea, un I efectivo:



Obsérvese que el Sib, la 7a del acorde, tiende a caer melódicamente hacia el La, 3a del acorde IV.

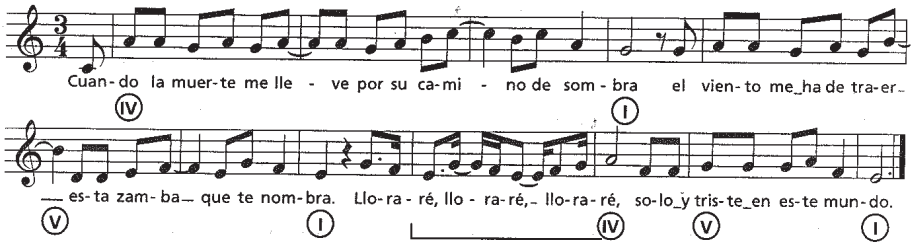
El acorde I es un acorde mayor, es decir, contiene la sensible (Mi) del acorde hacia el cual resuelve (Fa), pero para que produzca sensación Dominante necesita el agregado de la 7a (Sib).

Cante la canción acompañándose con la guitarra y toque en la zona marcada el acorde Do7 (Dominante de Fa). Escuche el sonido del acorde. Luego, cante la canción a dos voces en 3as paralelas y escuche atentamente la sensación que produce el paso por el Ie.

EJERCICIO A.104 - Escriba y toque en el piano y la guitarra el enlace Ie - IV en las tonalidades que conoce.

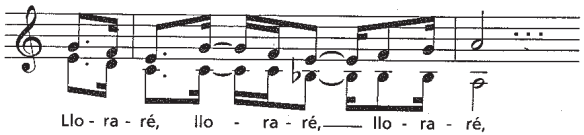
No siempre aparece en la melodía la nota alterada propia del Ie, pero la presencia del acorde se reconoce por el fuerte impulso de la melodía hacia el acorde IV.

Ejemplo: Estribillo de la Zamba "Lloraré":


Cuan- do la muer- te me lle - ve por su ca- mi - no de som- bra el vien- to me_ha de tra- er_
IV
I
— es- ta zam- ba— que te nom- bra. Llo- ra - ré, llo - ra- ré,- llo- ra- ré, so- lo_y tris- te_en es- te mun- do.
V
I
IV
V
I

Cante la melodía y escuche atentamente el impulso hacia el acorde IV en la zona marcada; luego, cante nuevamente acompañándose en guitarra, tocando allí el Ie.

A continuación, cante con su compañero la canción a dos voces en 3as paralelas, y en la zona indicada cante la siguiente armonización:



Este modelo de 2a voz es utilizado frecuentemente como acompañamiento de melodías que pasan del Ie al IV y no contienen la 7a del Ie en la melodía.

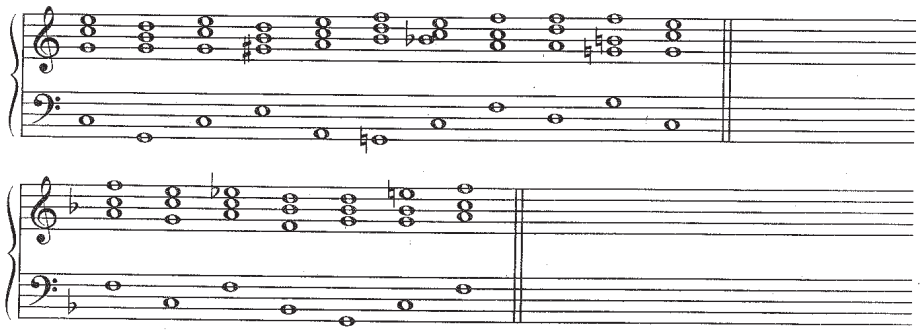
EJERCICIO A.105 - Toque en guitarra y piano los siguientes enlaces en todas las tonalidades en las que haya trabajado, mientras improvisa melodías apropiadas. Determine la nota alterada que requiere el acorde Ie en cada tonalidad. Anote las melodías.

I - V - I - Ie - IV - V - I

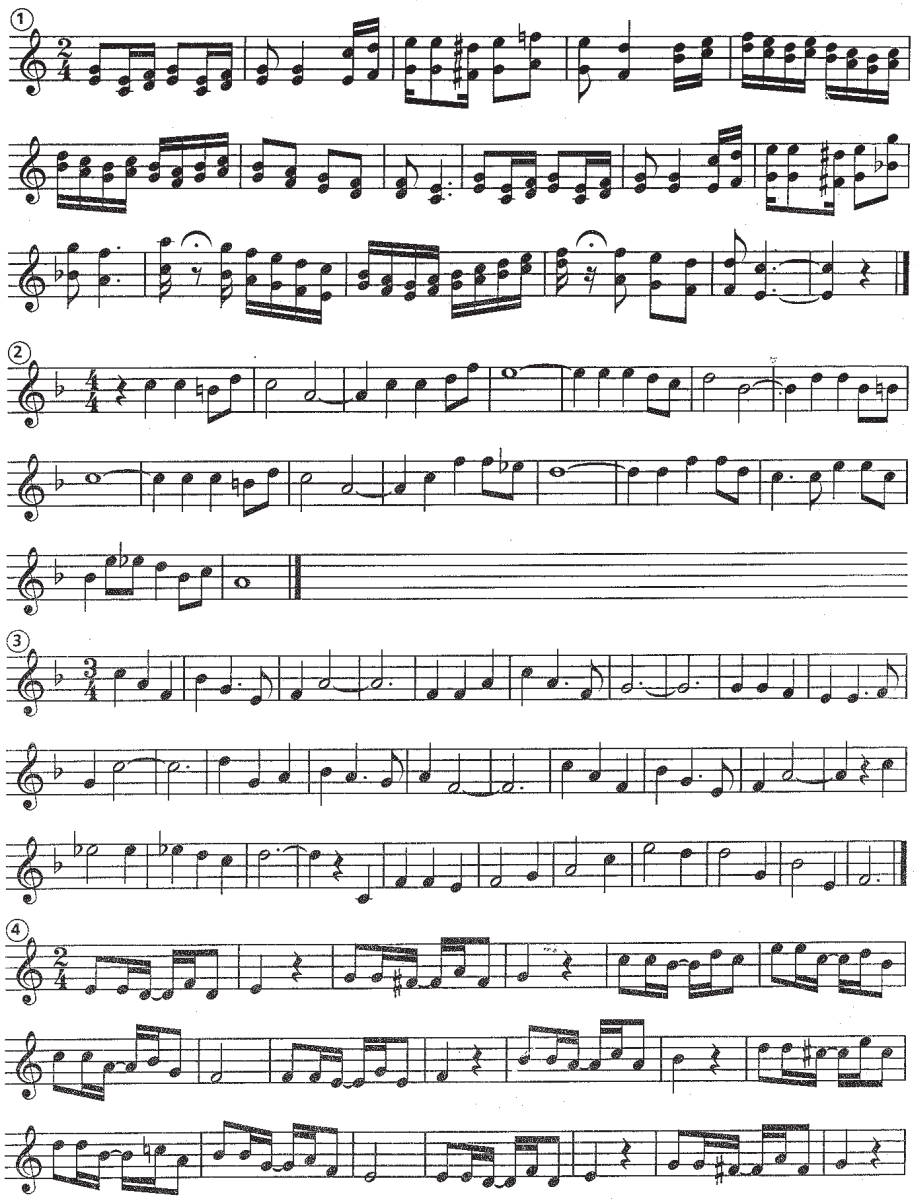
I - IV - V - I - Ie - IV - II - V - I

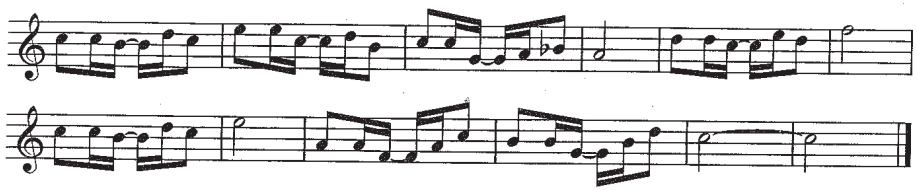
I - V - I - IIIe - VI - V - Ie - IV - V - I

EJERCICIO A.106 - Cante con sus compañeros los siguientes enlaces de acordes. Analice auditiva y visualmente los acordes y anote el esquema armónico:



EJERCICIO A.107 - Lea las siguientes melodías tratando de encontrar el plan armónico general:





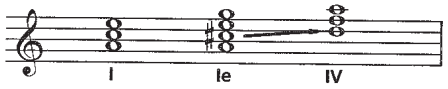
EJERCICIO A.108 - Busque el esquema armónico de las siguientes canciones, cantando los bajos mientras suena la melodía. Escriba cada melodía y observe si aparece la nota alterada que corresponde al Ie. Invente una 2a voz para el trozo que contiene al Ie.

Cañaveral (Zamba)
El Twist del Mono Liso (María Elena Walsh)
La flor del cardón (Vidala)
Adelita
Ella (Me cansé de rogarle...)
Cumpleaños feliz

I EFECTIVO EN TONALIDAD MENOR

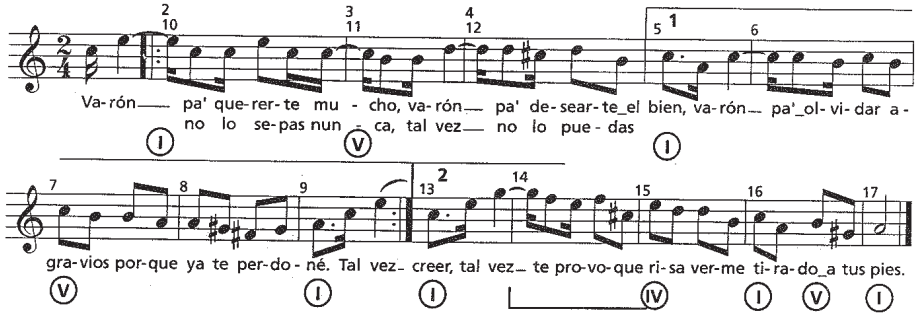
Produce el mismo efecto de impulso hacia el acorde IV. Siendo el I un acorde menor, necesita ser transformado en acorde mayor. Puede tener 7a, pero ésta no agrega una alteración porque ya es una nota de la escala.

Ejemplo en La menor:



El Do# es la "sensible", que tiende a resolver hacia el bajo del IV (Re).

Cante el estribillo de "Milonga sentimental":


Va-rón pa' que-rer-te mu - cho, va-rón pa' de-sear-te_el bien, va-rón pa'_ol-vi-dar a-
no lo se-pas nun - ca, tal vez no lo pue - das
gra-vios por-que ya te per-do - né. Tal vez_ creer, tal vez_ te pro-vo-que ri-sa ver-me ti-ra-do_a tus pies.

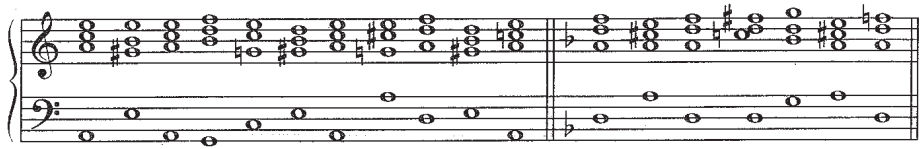
En la zona marcada se oye el impulso hacia el acorde IV; además, se observa en la melodía la presencia del Sol (7a del Ie) y del Do# (su 3a mayor). Estamos entonces ante la presencia del Ie. Nótese la diferencia auditiva entre el Do# del compás 4 (y su repetición en el compás 12), un cromatismo sin función armónica, y el del compás 14, que pertenece al Ie y, por lo tanto, tiene una clara función armónica.

EJERCICIO A.109 - Escriba y toque en el piano y la guitarra el enlace Ie - IV en las tonalidades menores en las que haya trabajado.

EJERCICIO A.110 - Toque en la guitarra y el piano los siguientes enlaces, en las tonalidades menores en las que haya trabajado mientras inventa melodías apropiadas. Escriba las melodías.

I - V - I - Ie - IV - V - I
I - Ie - IV - V - I - V - I
I - V - I - VIIe - III - V - Ie - IV - V - I

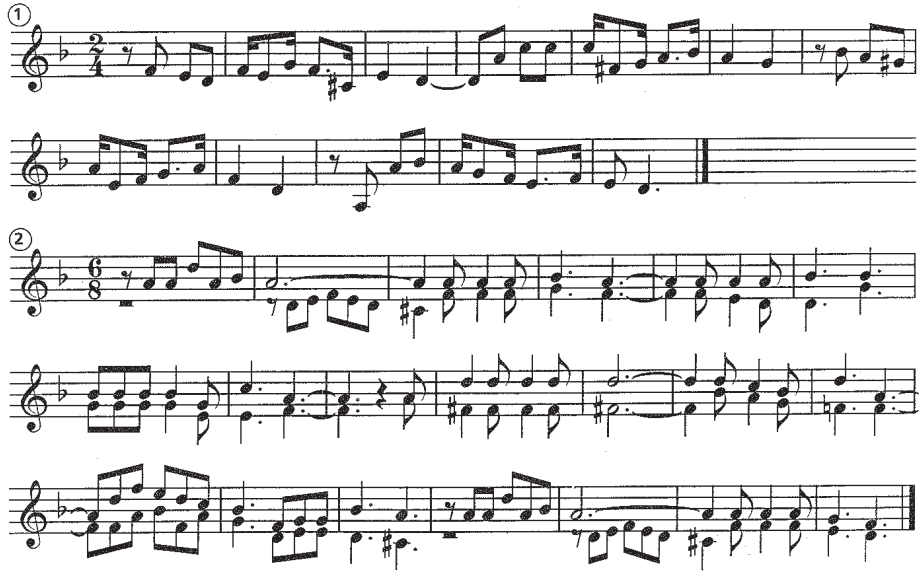
EJERCICIO A.111 - Cante con sus compañeros los siguientes enlaces; analice los acordes auditiva y visualmente y anote el esquema armónico.

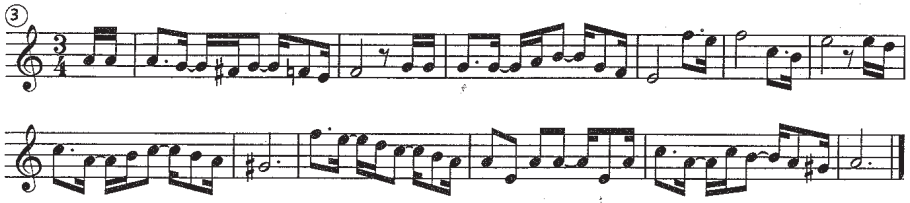


EJERCICIO A.112 - Busque el esquema armónico de las siguientes canciones cantando los bajos mientras suenan. Luego, cántelas acompañándose con guitarra o piano en las tonalidades menores que conozca. Anote cada melodía y observe si aparece la nota alterada que corresponde al Ie. Invente una segunda voz.

El arriero (Canción)
Zamba de los mineros
Guitarra trasnochada (Zamba)
Trago de sombra (Zamba)
Mano a mano (Tango)
La cumparsita (Tango)

EJERCICIO A.113 - Lea las siguientes melodías determinando el plan armónico general:

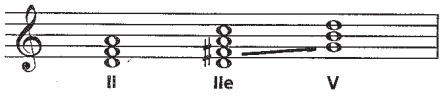




II EFECTIVO EN TONALIDAD MAYOR

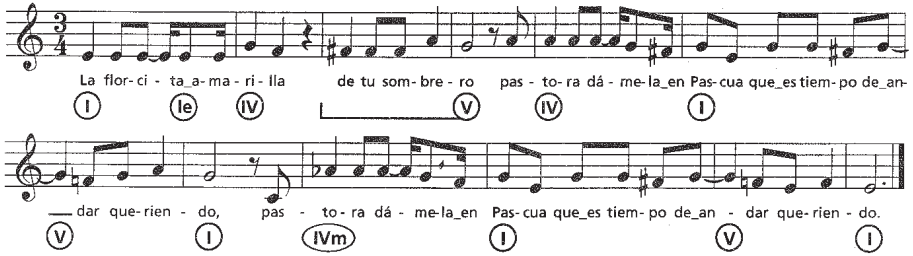
Tanto en tonalidad mayor como en menor, el IIe es el Dominante del Dominante. En tonalidad mayor, el acorde del II grado es menor; por lo tanto, para que produzca sensación Dominante, debe ser transformado en acorde mayor. Puede también tener 7a, la cual reforzará la sensación Dominante, pero, al ser una nota de la escala no agrega una alteración.

Ejemplo en Do Mayor:



El Fa# (3a mayor del acorde) tiende a resolver en el Sol, la fundamental del V.

Cante el estribillo de la Zamba "Pastor de nubes":


La flor- ci - ta_a- ma - ri- lla de tu som- bre - ro pas - to- ra dá - me-la_en Pas-cua que_es tiem- po de_an-
I Ie IV V IV I
dar que- rien - do, pas - to - ra dá - me-la_en Pas-cua que_es tiem- po de_an - dar que- rien - do.
V I IVm I V I

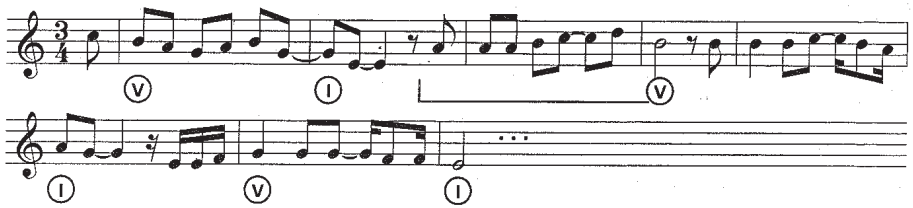
En la zona marcada se oye un fuerte impulso hacia el acorde V; además, aparece un Fa# en la línea melódica lo cual nos indica la presencia del IIe.

Cante la melodía acompañándose con guitarra y toque IIe en el trozo indicado.

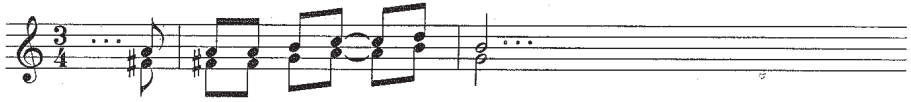
EJERCICIO A.114 - Escriba y toque en el piano y la guitarra el enlace IIe - V en todas las tonalidades mayores en las que haya trabajado, previa determinación auditiva de cada tonalidad. Observe cuál es la nota alterada que requiere el acorde IIe en cada una.

No es necesario que la nota alterada aparezca en la línea melódica para que se escuche la presencia del IIe. Es suficiente con oír el impulso hacia el acorde V.

Ejemplo: estribillo de la "Tonada de un viejo amor":



En la zona marcada se oye un fuerte impulso hacia el acorde V, lo cual hace suponer la presencia del IIe. Si se armoniza la melodía en 3as paralelas, en ese trozo la 2a voz naturalmente tenderá a hacer aparecer el Fa# mediante la siguiente línea:

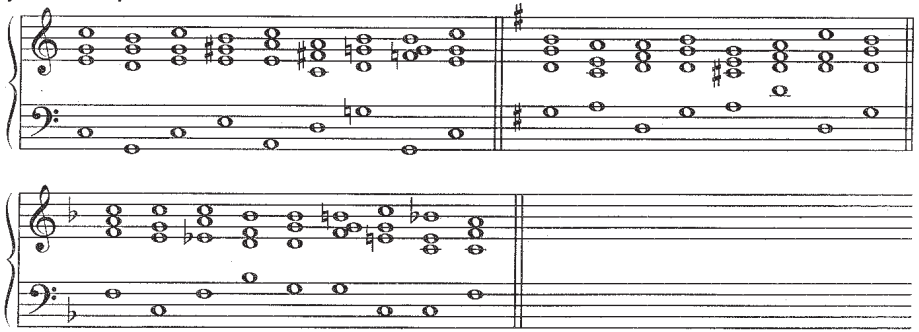


Cante la canción a dos voces, utilizando la armonización indicada para el IIe.

EJERCICIO A.115 - Toque en la guitarra o el piano los siguientes enlaces en todas las tonalidades mayores en las que haya trabajado mientras inventa melodías apropiadas. Observe que al resolver el IIe en el V, éste tiende a oírse como Tónica. Estudie la diferente sonoridad de los enlaces IIe - V y IIe - V_7. Escriba las melodías que ha inventado.

I - V - I - IV - II - IIe - V - V_7 - I
I - IV - V - I - IIe - V - V_7 - I
I - V - I - IIIe - VI - IIe - V_7 - I
I - V - Ie - IV - II - IIe - V - V_7 - I
I - V - Ie - IV - IIe - V_7 - I

EJERCICIO A.116 - Cante con sus compañeros los siguientes enlaces. Analice los acordes auditiva y visualmente y anote el esquema armónico.

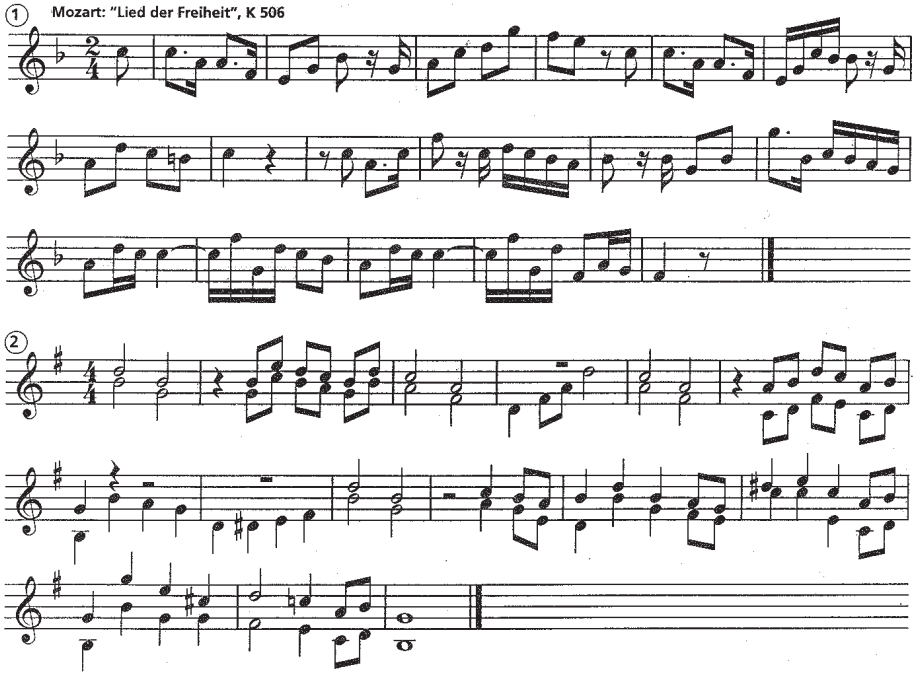


EJERCICIO A.117 - Busque el esquema armónico de las siguientes canciones, cantando los bajos mientras suenan. Cante luego las canciones acompañándose en guitarra en las tonalidades que conozca. Anote las melodías y observe si aparece la alteración correspondiente al IIe. Invente una 2a voz para los trozos apoyados por el IIe.

Zamba del grillo
Sapo cancionero (Zamba)
Zamba de un triste (Al cantar del crespín...)
Nostalgias santiagueñas (Pago donde nací...) (Zamba)

EJERCICIO A.118 - Lea las siguientes melodías, buscando el plan armónico general. En el caso de la canción de Mozart, busque la partitura original y compare su armonización con la del autor.

① Mozart: "Lied der Freiheit", K 506

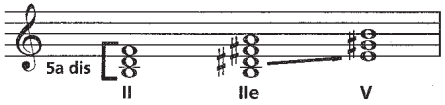


②

II EFECTIVO EN TONALIDAD MENOR

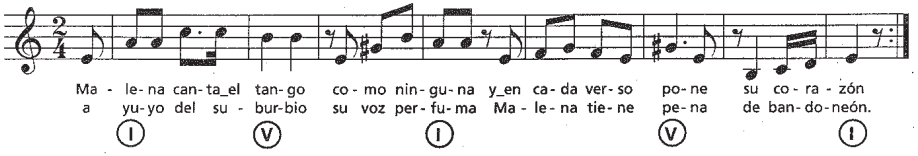
El acorde del II grado en tonalidad menor es un acorde disminuido (con 3a menor y 5a disminuida). Para ser transformado en Dominante, requiere dos alteraciones: una que transforme la 3a menor en 3a mayor y la otra, que cambie la 5a disminuida en 5a justa. El acorde IIe puede también tener 7a, pero ésta no agrega alteraciones.

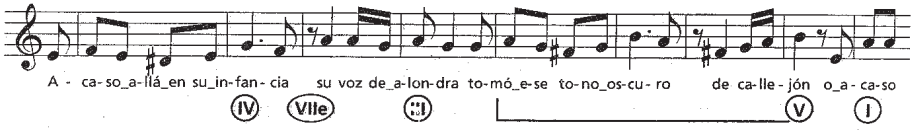
Ejemplo en La menor:



El Re# (3a mayor del acorde) tiende a resolver melódicamente en el Mi, el bajo del acorde V.

Cante "Malena" (Tango):


Ma - le-na can-ta_el tan-go co - mo nin-gu-na y_en ca-da ver-so po-ne su co - ra - zón
a yu-yo del su - bur-bio su voz per-fu-ma Ma - le-na tie-ne pe-na de ban-do-neón.
I V I V I



En la zona marcada se oye un fuerte impulso hacia el acorde V; además se advierte en la línea melódica la presencia del Fa#. Estos datos indican la presencia del IIe.

Cante la canción acompañándose en guitarra o piano. Toque el Ie en la zona indicada. Escuche atentamente la sensación que produce este acorde.

EJERCICIO A.119 - Escriba y toque en el piano y la guitarra el enlace IIe – V en todas las tonalidades, previa determinación auditiva de cada tonalidad. Observe cuáles son las alteraciones que necesita el IIe en cada una.

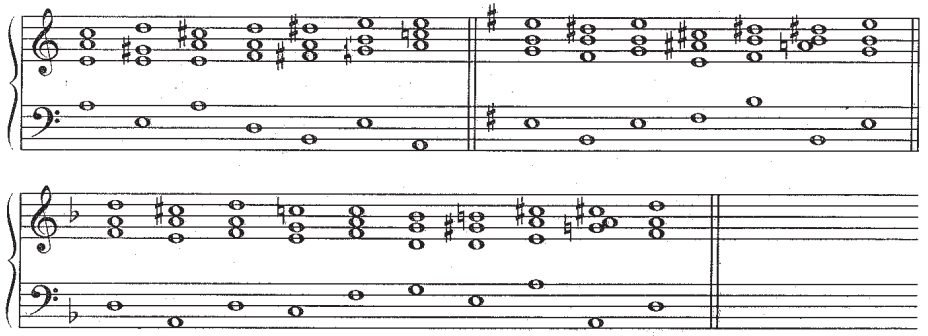
EJERCICIO A.120 - Escriba y toque en el piano y la guitarra los siguientes enlaces en todas las tonalidades menores en las que haya trabajado. Observe la diferente sensación que produce resolver el IIe en el V o en el V_7. Observe también que es posible resolverlo en el V eólico (menor), el cual suena más parecido a una Tónica que a una Dominante. Invente melodías y escríbalas.

I - V - I - IIe - Vm - V_7 - I

I - V - I - VIIe - III - IV - IIe - V - V_7 - I

I - V - Ie - IV - IIe - V_7 - I

EJERCICIO A.121 - Cante con sus compañeros los siguientes enlaces; analice los acordes auditiva y visualmente y anote el esquema armónico.

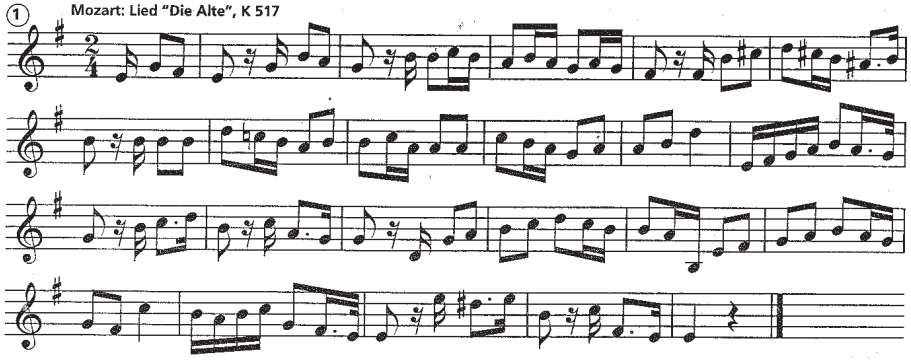


EJERCICIO A.122 - Busque el esquema armónico de las siguientes canciones cantando los bajos mientras suenan. Cante luego las canciones acompañándose en piano o guitarra. Anote las melodías y observe si aparece la alteración que corresponde al IIe. Invente una 2a voz.

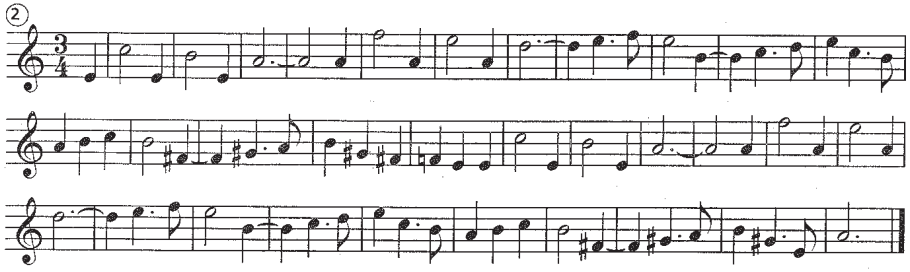
La candelaria (Zamba)
Margot (Tango)
Cuando me entrés a fallar (Tango)
Sus ojos se cerraron (Tango)
Percal (Tango)
Viejo ciego (Tango)
El último organito (Tango)
Bésame mucho (Bolero)

EJERCICIO A.123 - Lea las siguientes melodías determinando el plan armónico general. En el caso de las canciones de Mozart y Cavalli busque las partituras originales y compare su armonización con la de los autores.

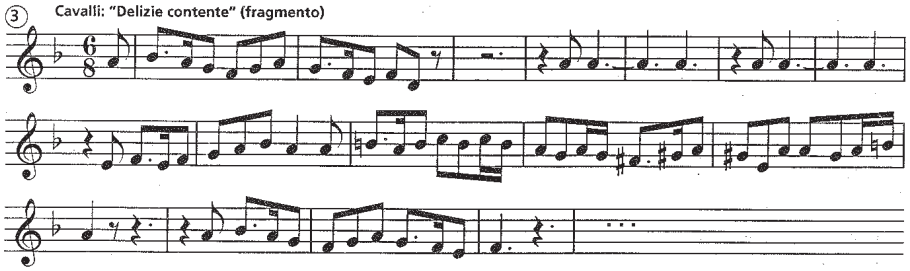
① Mozart: Lied "Die Alte", K 517



②



③ Cavalli: "Delizie contente" (fragmento)



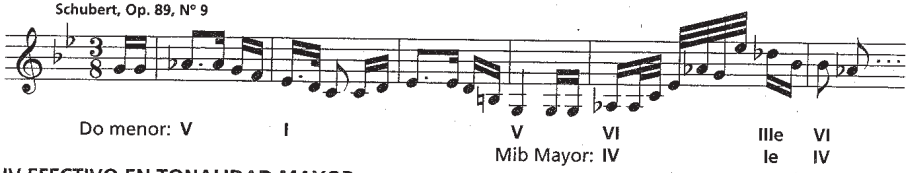
III EFECTIVO EN TONALIDAD MAYOR

Como se explicó en el Tema 14, el IIIe en tonalidad mayor es el acorde que provoca el pasaje a la relativa menor.

III EFECTIVO EN TONALIDAD MENOR

El IIIe en tonalidad menor es el Dominante del VI; ambos acordes son, respectivamente, el Ie y el IV de la tonalidad mayor relativa. Auditivamente se reconoce este enlace como una intercalación de un trozo en la tonalidad relativa mayor, en el que la Tónica (transformada en efectiva) cae a la Subdominante.

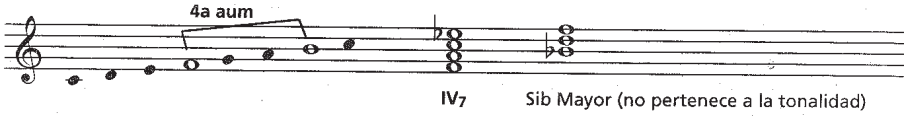
Schubert, Op. 89, N° 9



IV EFECTIVO EN TONALIDAD MAYOR

Siendo el IV grado el último acorde de la Cadena de Dominantes, no puede transformarse en Dominante Efectivo porque caería a una Tónica fuera de la tonalidad (no hay acorde, dentro de la tonalidad a distancia de 4a justa ascendente, sino de IV aumentada).

Ejemplo en Do mayor:



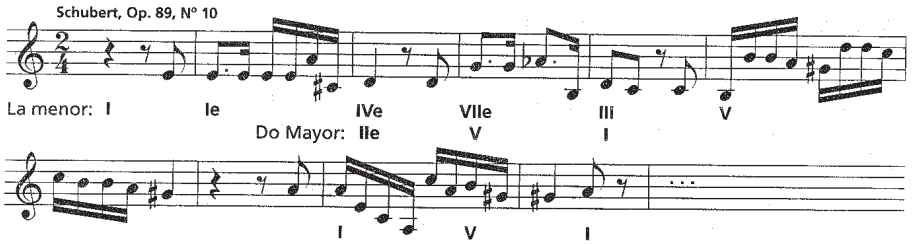
Por lo tanto, de acuerdo con la definición de acorde efectivo, no existe el IVe en tonalidad mayor.

IV EFECTIVO EN TONALIDAD MENOR

El IVe en tonalidad menor es Dominante del VII (eólico) de la escala. Estos acordes son, respectivamente, el IIe y el V de la tonalidad mayor relativa. Auditivamente se reconoce este enlace como una intercalación de un trozo en la tonalidad relativa mayor, en el que la Cadena IIe - V prepara la llegada de la Tónica.

Ejemplo:

Schubert, Op. 89, N° 10



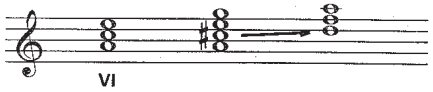
V GRADO

El acorde del V grado es la Dominante principal, tanto en tonalidad mayor como menor; por lo tanto, no tiene sentido pensar en su transformación en Dominante efectiva.

VI EFECTIVO EN TONALIDAD MAYOR

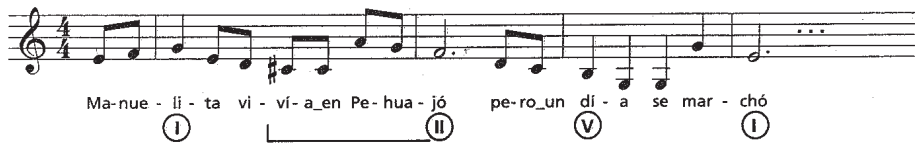
El VIe es Dominante del acorde II. Siendo el VI un acorde menor, debe ser transformado en mayor para producir la sensación Dominante. Puede también tener 7a, pero ésta no agrega alteraciones.

Ejemplo en Do Mayor:



El Do# (3a mayor del VIe) tiende a resolver melódicamente hacia el Re, bajo del II.

Cante "Manuelita, la tortuga" (María Elena Walsh):



En la zona marcada se advierte un fuerte impulso hacia el acorde II; además la melodía utiliza el Do# (3a del acorde VIe) lo cual indica la presencia del acorde VIe.

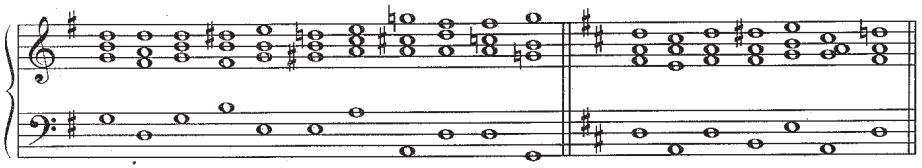
Cante la canción acompañándose con guitarra; toque el VIe en el lugar indicado.

EJERCICIO A.124 - Escriba y toque en el piano y guitarra el enlace VIe - II en todas las tonalidades mayores en las que haya trabajado, previa determinación auditiva de cada tonalidad. Observe la nota alterada correspondiente al VIe.

EJERCICIO A.125 - Toque en guitarra y piano los siguientes enlaces en las tonalidades mayores en las que haya trabajado. Advierta la diferente sensación auditiva que provocan los dos tipos de encadenamientos: el de acordes efectivos entre sí y el que, luego de caer a un acorde propio de la tonalidad, lo transforma en acorde efectivo. Investigue otras posibilidades de encadenamiento de acordes. Invente melodías apropiadas para cada enlace. Escriba las melodías.

I - V - I - VIe - IIe - V - I
I - V - I - IIIe - VI - VIe - II - V - I
I - Ie - IV - V - I - VI - VIe - II - IIe - V - I
I - V - I - IIIe - VI - VIe - II - IIe - V - I - Ie - IV - V - I
I - V - I - IIIe - VIe - IIe - V - Ie - IV - V - I

EJERCICIO A.126 - Cante con sus compañeros los siguientes enlaces. Analice los acordes auditiva y visualmente y determine el esquema armónico.

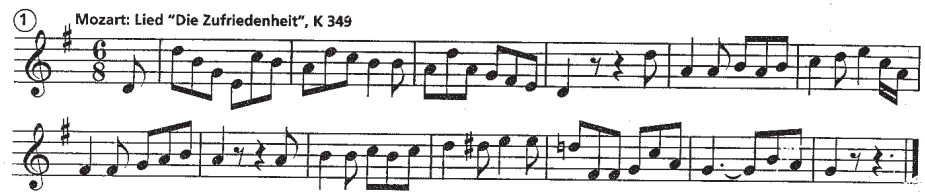


EJERCICIO A.127 - Busque el esquema armónico de las siguientes canciones cantando los bajos mientras suenan. Luego, cante las canciones acompañándose en guitarra. Observe si aparece en la melodía la alteración correspondiente al VIe. Invente una 2a voz para cada canción.

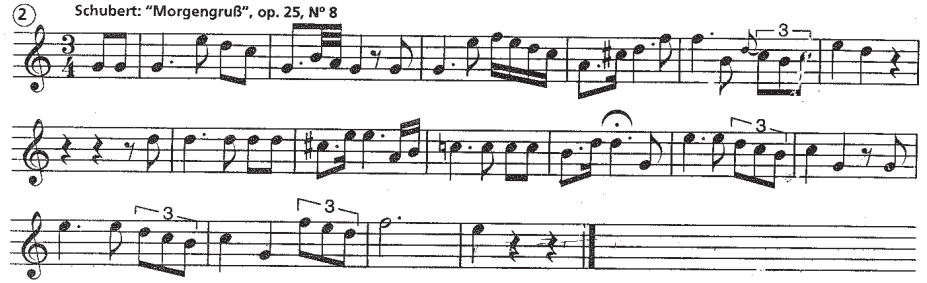
La banda (Chico Buarque)
La gallina turuleca
Zamba del Chalchalero
La Pomeña (Zamba)
El Choclo (Tango, 2a parte en tonalidad mayor)
Quisiera ser (Bolero)

EJERCICIO A.128 - Lea las siguientes melodías tratando de oír, mientras lee, el plan armónico general. En el caso de la canciones de Mozart y Schubert busque las partituras originales y compare su armonización con la de los autores.

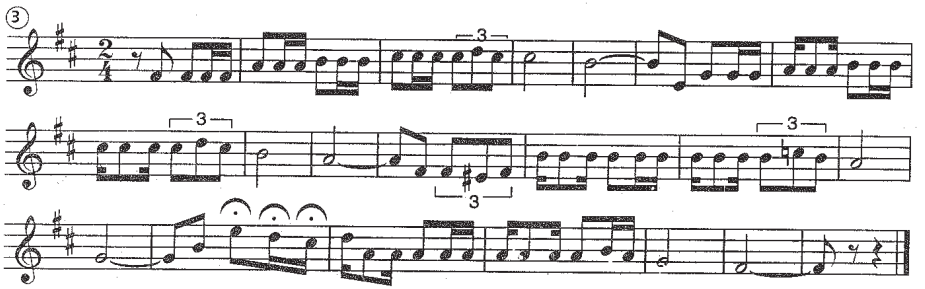
① **Mozart: Lied "Die Zufriedenheit", K 349**



② **Schubert: "Morgengruß", op. 25, Nº 8**



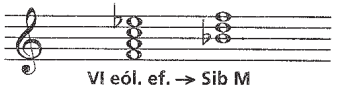
③

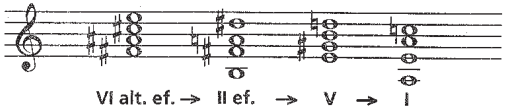


VI EFECTIVO EN TONALIDAD MENOR

El VI eólico de la escala menor es el último acorde de la Cadena de Dominantes menor, y, por lo tanto, no puede ser transformado en efectivo por las mismas razones citadas para el IV efectivo en tonalidad mayor (modula a un acorde que no pertenece a la tonalidad).

El VI grado alterado podría ser el bajo de un acorde efectivo utilizando las alteraciones correspondientes, pero dado que el II de la tonalidad menor es un acorde disminuido, sólo participaría de la Cadena de Dominantes si resolviera en el IIe.

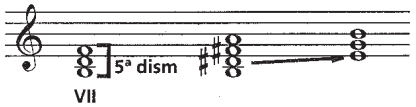

VI eól. ef. → Sib M


VI alt. ef. → II ef. → V → I

VII EFECTIVO EN TONALIDAD MAYOR

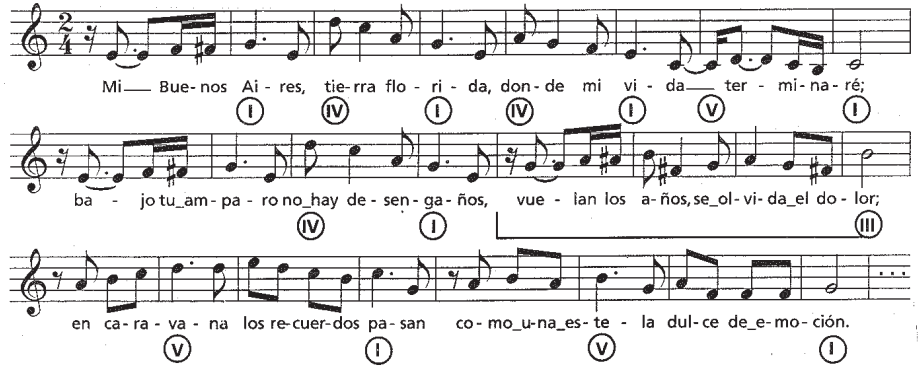
El VIIe es Dominante del acorde del III grado. Siendo el VII un acorde disminuido, necesita dos alteraciones para ser transformado en Dominante: una para transformar la 3a menor en 3a mayor y otra para cambiar la 5a disminuida en 5a justa.

Ejemplo en Do Mayor:



El Re# (3a del VIIe) tiende a resolver melódicamente en el Mi, bajo del acorde III.

Cante "Mi Buenos Aires querido" (2a parte):


Mi— Bue- nos Ai - res, tie- rra flo - ri - da, don - de mi vi - da— ter - mi - na - ré;
I IV I IV I V I
ba - jo tu_am - pa - ro no_hay de - sen - ga - ños, vue - lan los a - ños, se_ol - vi - da_el do - lor;
IV I III
en ca - ra - va - na los re - cuer - dos pa - san co - mo_u - na_es - te - la dul - ce de_e - mo - ción.
V I V I

En la zona marcada se oye un fuerte impulso hacia el acorde III provocado por el acorde VIIe. No aparece en la melodía el Re# (3a mayor) pero sí el Fa# (5a del VIIe). Cante la canción acompañándose en guitarra. Toque VIIe en el lugar indicado y escuche atentamente la sensación provocada por este acorde.

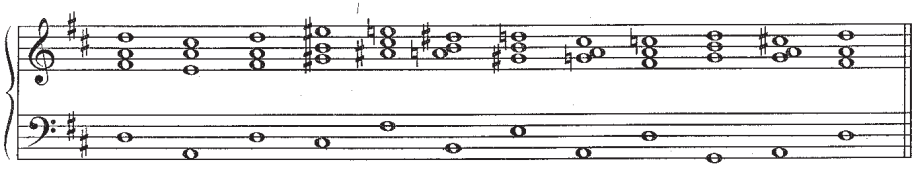
EJERCICIO A.129 - Escriba y toque en guitarra y piano el enlace VIIe - III en todas las tonalidades mayores en las que haya trabajado, determinando auditivamente cada tonalidad antes de hacerlo. Observe las notas alteradas que requiere el VIIe.

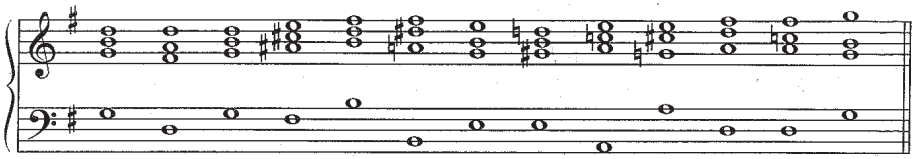
EJERCICIO A.130 - Toque en guitarra y piano los siguientes enlaces. Observe la diferente sensación que producen las dos Cadenas de Dominantes: la que resuelve cada acorde efectivo en el acorde propio de la tonalidad para luego transformarlo en efectivo y la que está formada por acordes efectivos. Invente y escriba melodías apropiadas para cada enlace.

I - V - I - VIIe - III - IIIe - VI - VIe - II - IIe - V - I - Ie - IV - V - I

I - V - I - VIIe - IIIe - VIe - IIe - V - Ie - IV - V - I

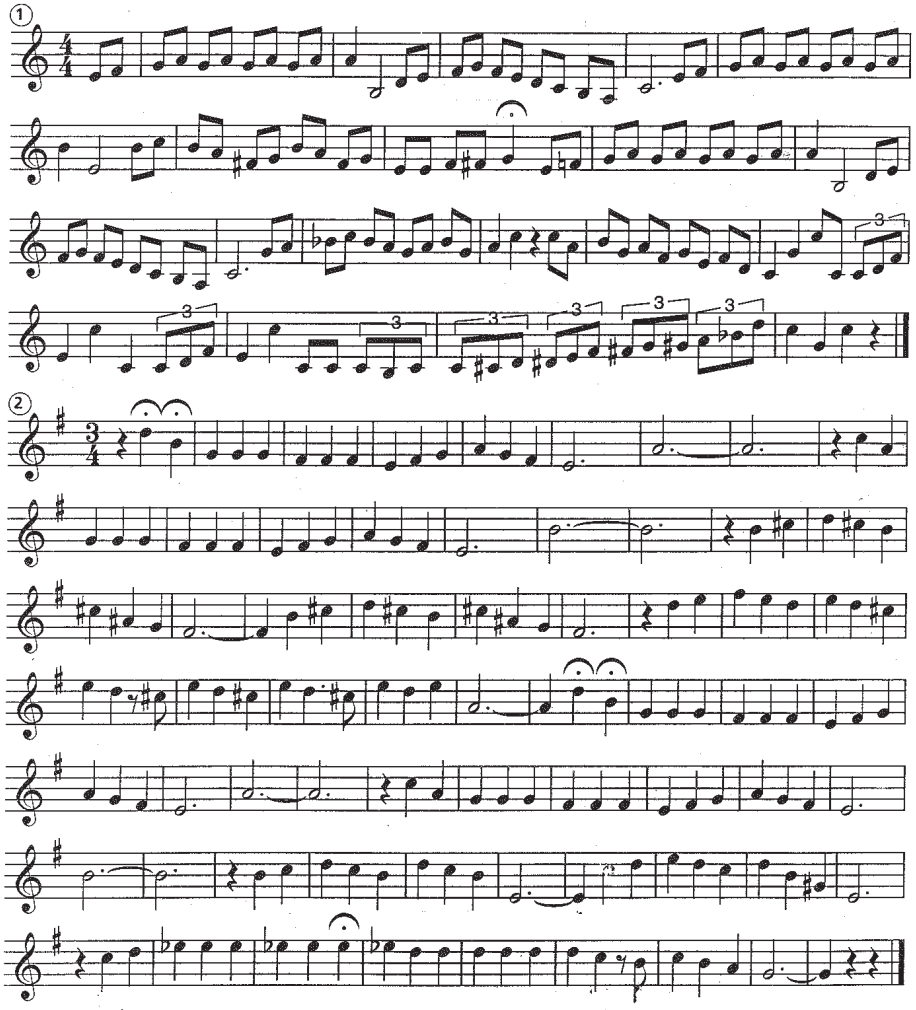
EJERCICIO A.131 - Cante con sus compañeros los siguientes enlaces. determine auditiva y visualmente el esquema armónico y anótelo.

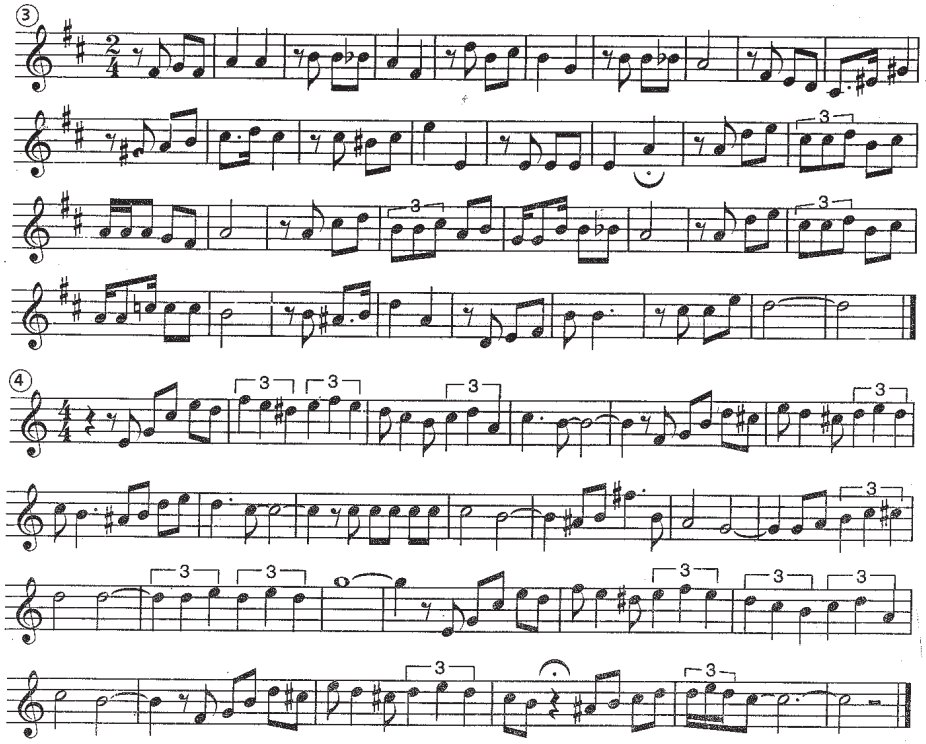




EJERCICIO A.132 - Busque el esquema armónico de "Granada".

EJERCICIO A.133 - Lea las siguientes melodías, determinando mientras lee, el plan armónico general.





RESUMEN DE ACORDES EFECTIVOS

En **tonalidad mayor** son utilizados los Dominantes efectivos de los tres acordes básicos (I, IV y V) y de los tres acordes menores incluidos en la tonalidad (II, III y VI):

VIIe → III, IIIe → VI, VIe → II, IIe → V, V → I, Ie → IV

Se completa así la Cadena de Dominantes de 7 acordes.

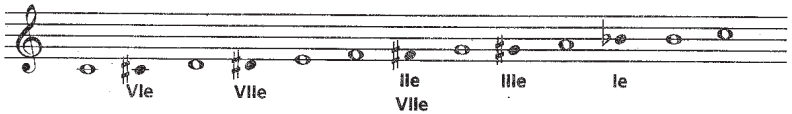
En **tonalidad menor** son utilizados los Dominantes efectivos de los tres acordes básicos (I, IV y V) y de los tres acordes mayores incluidos en la tonalidad:

IIe → V, V → I, Ie → IV, IVe → VII, VIIe → III, IIIe → VI

La Cadena de Dominantes tiene también 7 acordes, pero el último tramo suele oírse dentro de la tonalidad relativa mayor.

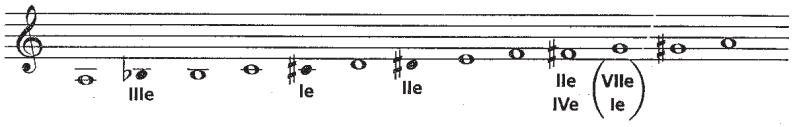
Los acordes efectivos enriquecen la escala incorporando sonidos ajenos a ella. Obsérvese que con el agregado de estos nuevos sonidos, la escala mayor se transforma en una escala cromática:

Ejemplo en Do Mayor:



Armonía 72

En tonalidad menor estos acordes introducen cromatismos en la parte diatónica de la escala:



Las alteraciones que corresponden a la transformación de la 3a menor en 3a mayor son alteraciones "ascendentes", que funcionan como "sensibles" de la fundamental del acorde en el que resuelven. Este dato ayuda en la lectura o escritura, ya que no sólo indica la presencia de un acorde efectivo sino que guía hacia su posible resolución en una Tónica momentánea. De todas maneras recuérdese que puede aparecer un acorde efectivo sin que la nota alterada aparezca en la línea melódica. Trabajando sobre las sensaciones auditivas que produce cada acorde efectivo –y su respectiva posición en el fraseo– se logrará ubicarlos con claridad, sin necesidad de ver u oír la nota alterada en la melodía.

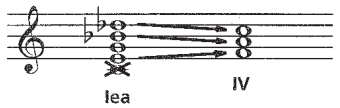
EJERCICIO A.134 - Cante las escalas mayor y menor e introduzca a su gusto notas alteradas tratando de oír la sensación armónica que producen si pertenecen a acordes efectivos.
Ejemplo: Do - Re - Mi - Fa - Fa# - Sol, debe hacer oír la sensación IIe - V.
Insista hasta reconocer con claridad la sensación auditiva que produce cada nota alterada en relación con el acorde efectivo correspondiente.

Para dominar realmente el manejo de estos acordes es necesaria una ejercitación constante. Para ello, puede cantar con sus compañeros esquemas armónicos que incluyan acordes efectivos y relacionando cada esquema con una melodía apropiada. También puede buscar el esquema armónico de todas las canciones que conozca.

ACORDES EFECTIVOS ACENTUADOS

Para reforzar el carácter Dominante de los acordes efectivos suele agregárseles la 9a menor, formando el acorde llamado "efectivo acentuado". Para evitar el choque entre la fundamental del acorde y la 9a menor se elimina la fundamental. El acorde entonces, está formado por una superposición de 3as menores, que forman entre sí 5as disminuidas. Es un acorde disminuido de cuatro sonidos.

Ejemplo: I efectivo acentuado en Do Mayor:



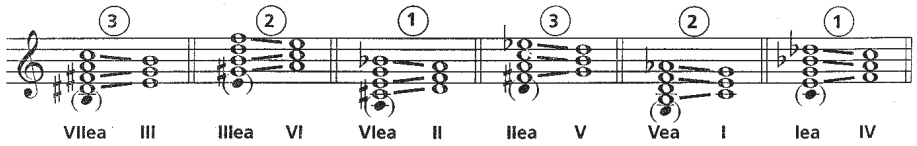
En este acorde, tres de sus sonidos están a distancia de Semitono de los sonidos del acorde de resolución. Por ello se escucha como un acorde especialmente tenso.

Cante con sus compañeros el enlace anotado y escuche la tensión de los sonidos del primer acorde hacia los del segundo.

El acorde efectivo acentuado introduce nuevos sonidos alterados a la escala, con sus correspondientes funciones armónicas. Como estas alteraciones suelen aparecer en la melodía es importante tener clara su función.

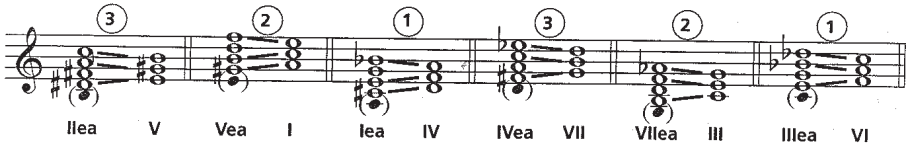
Obsérvense los acordes efectivos acentuados correspondientes a las Cadenas de Dominantes de Do Mayor y La menor:

En Do Mayor:



Armonía 73

En La menor:



EJERCICIO A.135: Toque en la guitarra y el piano los acordes indicados, fijando previamente la respectiva tonalidad. Repita este ejercicio en otras tonalidades.

Como habrá observado en la tabla anterior, los acordes disminuidos de cuatro notas no son más que tres:

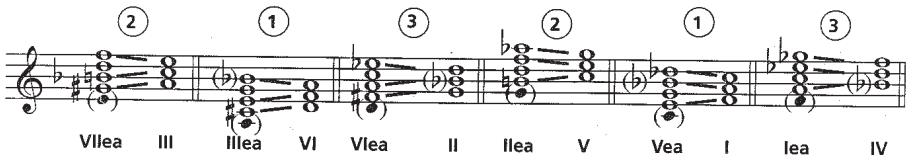
- los acordes marcados con el número 1 (Dominantes de las Subdominantes de estas dos tonalidades relativas) son enarmónicos entre sí, es decir, usan las mismas notas: Do#-Mi-Sol-Sib y Mi-Sol-Sib-Reb;

- los acordes marcados con el número 2 (Dominantes de las Tónicas, en este caso) también son enarmónicos entre sí (Sol#-Si-Re-Fa, y Si-Re-Fa-Lab);

- los acordes marcados con el número 3 (Dominantes de las Dominantes) son enarmónicos entre sí (Re#-Fa#-La-Do y Fa#-La-Do-Mib).

Los tres acordes disminuidos **utilizan las doce notas de la escala cromática** y, por lo tanto, **no puede haber otros**. En cada tonalidad, cada uno de los tres acordes cumple una determinada función: es Dominante de las Tónicas, o de las Subdominantes o de las Dominantes. Se puede decir, entonces, que lo que define una tonalidad es la función específica que cumple cada uno de los tres acordes disminuidos.

Obsérvese, por ejemplo, la Cadena de Dominantes efectiva acentuada en Fa Mayor:



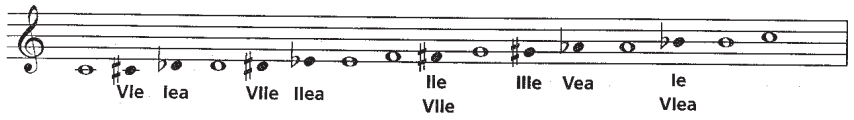
Ahora el acorde N° 1 cumple la función de Dominante de las Tónicas, el N° 2, Dominante de las Dominantes y el N° 3, Dominante de las Subdominantes (en la tonalidad relativa, Re menor, la funcionalidad es la misma). Respondiendo a la armadura de clave, la anotación de los acordes utiliza enarmonías diferentes que en Do Mayor, pero los sonidos son los mismos.

NOTA

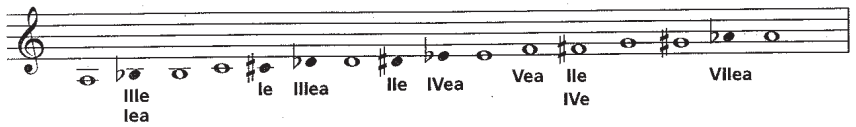
La numeración que se utiliza aquí para los acordes es, obviamente, arbitraria. Como regla mnemotécnica, el N° 1 siempre tiene la nota Mi, el N° 2, la nota Fa y el N° 3 la nota Fa#.
Puede comprobar esta característica de los acordes disminuidos anotando la Cadena de Dominantes efectiva acentuada en varias tonalidades.

Los acordes efectivos acentuados introducen nuevos sonidos alterados en la escala: alteraciones "descendentes' con sus correspondientes funciones armónicas. Es importante distinguir auditivamente la función de los sonidos enarmónicos, ya que responden a situaciones armónicas diferentes.

Ejemplo en Do Mayor:



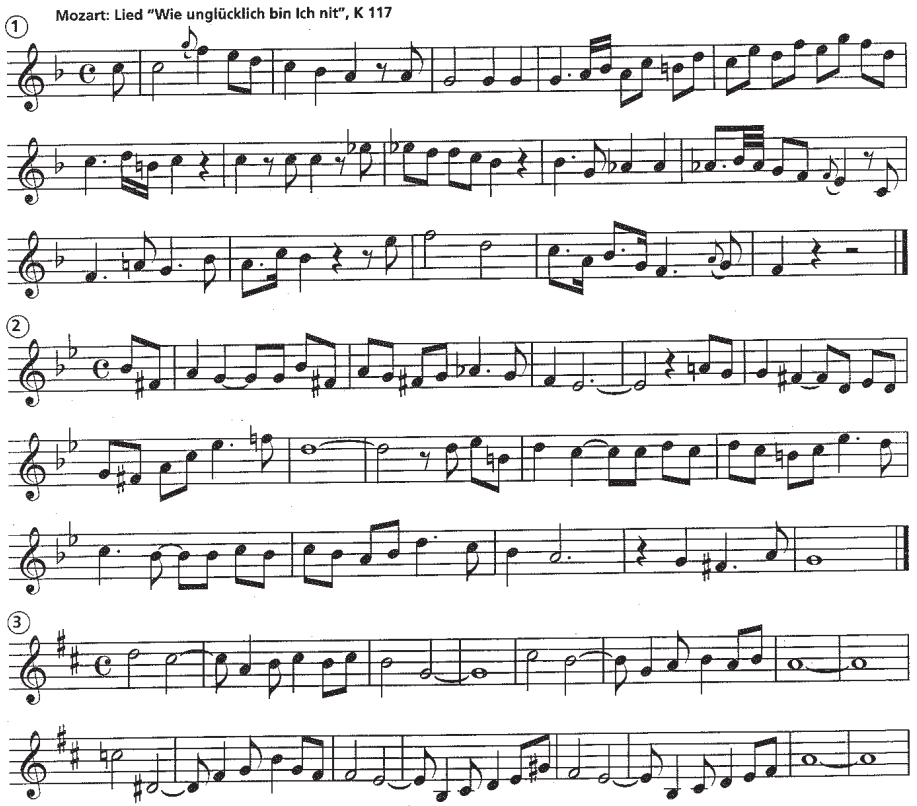
En La menor:

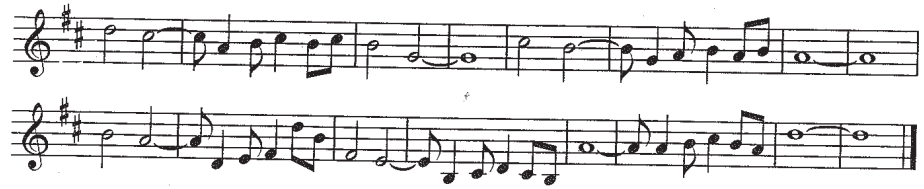


EJERCICIO A.136 - Cante las escalas introduciendo a su gusto notas alteradas, oyéndolas en relación con el acorde efectivo o efectivo acentuado correspondiente. Preste atención a las enarmonías y a las notas alteradas que pertenecen a dos acordes.

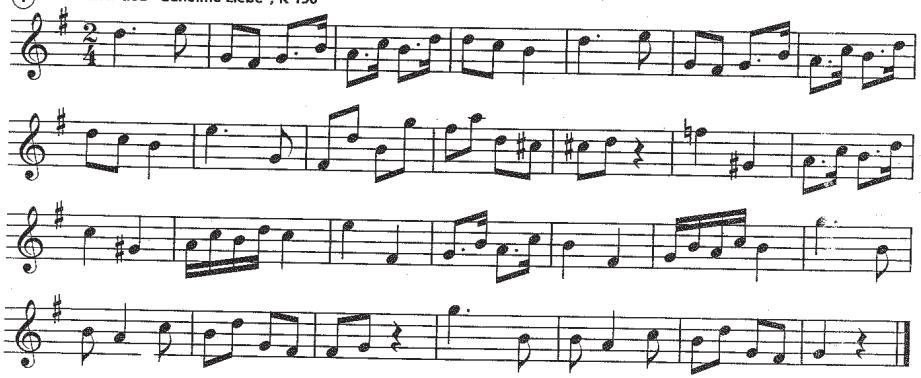
EJERCICIO A.137 - Establezca esquemas armónicos usando acordes efectivos acentuados. Cántelos a varias voces con sus compañeros y tóquelos en la guitarra y el piano, buscando la sensación particular que produce cada acorde y la función de las notas alteradas. Invente melodías sobre estos esquemas.

EJERCICIO A.138 - Lea las siguientes melodías. Preste atención a las alteraciones determinadas por acordes efectivos acentuados, escuchando su función armónica. En el caso de las canciones de Mozart, busque las partituras originales y compare su armonización con la del autor.





④ Mozart: Lied "Geheime Liebe", K 150



ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR LOS TEMAS "17" DE "RITMO", "MELODIA" E "INTERVALOS".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON EL TEMA "18" DE "MELODIA" Y COMENZAR LOS TEMAS "18/19" DE "RITMO" E "INTERVALOS".

Tema 18

MODULACIONES

Dada una melodía en una tonalidad determinada, se denomina **modulación** al proceso melódico / armónico de fijación auditiva de una nueva tonalidad.

A los efectos de la lectura y la escritura es importante reconocer la aparición de la modulación, para no sorprenderse por la pérdida de la Tónica original y para reordenar los sonidos de la melodía en función de la nueva Tónica.

TIPOS DE MODULACION

La modulación puede realizarse:

a) por medio de un acorde Dominante efectivo. Insistiendo en la relación **Dominante efectiva - nueva Tónica**, hasta llegar a perder la sensación auditiva del contexto sonoro que formaba la tonalidad anterior.

La nueva Tónica a la que se llega mediante esta modulación es un acorde que ya estaba incluido en la tonalidad anterior: la relativa, la Dominante, la Subdominante, o los otros grados de la Cadena de Dominantes (el II grado y el IIIer grado en tonalidad mayor, o el VI y el VII en tonalidad menor). Por ello, estas tonalidades pueden considerarse como "tonalidades cercanas o vecinas" de la original.

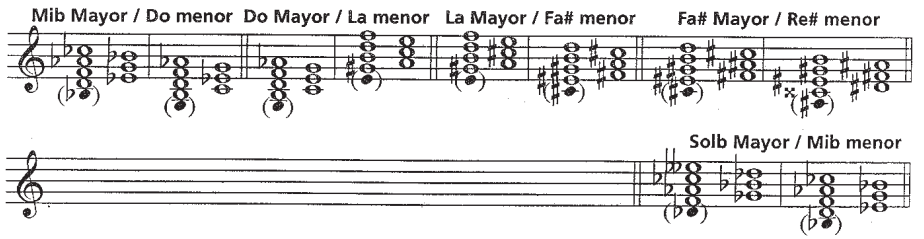
También por medio de una Dominante efectiva es sencillo caer a estos mismos acordes cambiados de Modo. Si el compositor conduce con habilidad este procedimiento, el oyente aceptará como "vecinas" a tonalidades más alejadas del ámbito sonoro de la tonalidad original.

b) por medio de un acorde Dominante efectivo acentuado. Cada acorde disminuido tiene ocho resoluciones posibles: es Dominante de cuatro Tónicas mayores y cuatro menores separadas entre sí por Terceras Menores (cada una de esas Tónicas está un Semitono más arriba de las cuatro notas del acorde):

- dos resoluciones dentro de la tonalidad,
- dos más en los mismos acordes cambiados de modo,
- dos más en acordes cuyos bajos están ubicados a distancia de 3a menor de los anteriores,
- dos más en estos mismos acordes cambiados de Modo.

Ejemplo: resoluciones del Disminuido 2 (Si-Re-Fa-Lab y sus enarmonías e inversiones):

- si se lo piensa en la tonalidad de Do Mayor, es la Dominante de las Tónicas: Do Mayor y La Menor;
- también es Dominante de Do Menor y La Mayor;
- es Dominante de las respectivas relativas de los acordes anteriores: Mib Mayor y Fa# Menor (o Solb Menor);
- es Dominante de esos mismos acordes cambiados de Modo: Mib Menor (o Re# Menor) y Fa# Mayor (o Solb Mayor), completando así las ocho resoluciones posibles en cuatro tonalidades mayores / menores:



Las resoluciones del Disminuido 1 (Do#-Mi-Sol-Sib y sus enarmonías e inversiones) son las siguientes:

Lab Mayor / Fa Menor, Fa Mayor / Re menor, Re Mayor / Si menor, Si Mayor / Sol# Menor (o Lab Menor)

Las resoluciones del Disminuido 3 (Fa#-La-Do-Mib y sus enarmonías e inversiones) son las siguientes:

Reb Mayor / Sib Menor, Sib Mayor / Sol Menor, Sol Mayor / Mi menor, Mi Mayor / Do# Menor (o Reb Menor)

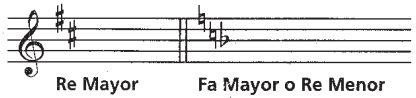
Se recomienda estudiar estas resoluciones anotándolas en el pentagrama y tocándolas en el piano y la guitarra.

Si el compositor desarrolla hábilmente esta característica de los acordes disminuidos, el oyente aceptará modulaciones a tonalidades aparentemente muy alejadas de la original.

c) por medio de la inclusión de sonidos melódicos alterados. Aunque no se pueda precisar el momento exacto de la modulación o el acorde que estos sonidos representan, el oído percibirá que se va definiendo la nueva tonalidad. En este caso se puede incluir el uso de los acordes de Mediante (ver "el enlace por Mediantes" al final del capítulo).

La nueva tonalidad puede establecerse por tiempos muy variables, desde unas pocas frases hasta el resto de la obra, es decir, se puede pensar en modulaciones **transitorias o definitivas**.

Cuando la modulación es **definitiva** –o la nueva tonalidad se establece durante mucho tiempo– suele cambiarse la armadura de clave, colocando en el pentagrama una doble barra, anulando –de ser necesario– las alteraciones anteriores por medio de becuadros y anotando la nueva armadura:

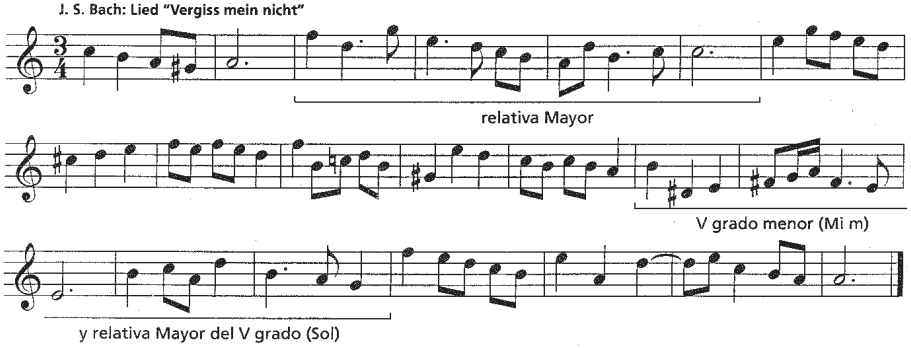


Re Mayor **Fa Mayor o Re Menor**

Si la modulación es **transitoria** suele denominarse "desarrollo" y se realiza generalmente hacia una Tónica que pertenecía a la tonalidad original. El desarrollo suele incluir, además de las nuevas Dominante y Tónica, pasajes melódicos sobre la Subdominante (o el II grado) y, ocasionalmente sobre la tonalidad relativa de la nueva Tónica. A lo largo de una melodía puede haber varios desarrollos, pero, dado que se volverá a la tonalidad original, no se cambia la armadura de clave, introduciéndose en la línea melódica las alteraciones accidentales necesarias.

Ejemplo: desarrollo del V grado de la tonalidad:

J. S. Bach: Lied "Vergiss mein nicht"



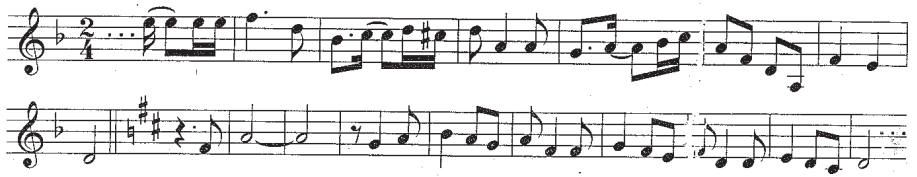
Para leer melodías modulantes es muy útil recurrir al conocimiento de intervalos: al encontrar alteraciones en la línea melódica, el cantar el intervalo permite no detener la lectura aunque no se tenga una noción clara del contexto tonal. Los sonidos alterados sugerirán poco a poco la nueva tonalidad y, una vez que el oído la registra, será fácil continuar la lectura teniendo presente la nueva Tónica y, por lo tanto, el nuevo rol de cada uno de los sonidos.

Ejemplo: lea la melodía de Bach anotada más arriba. Al llegar a una alteración, cante el intervalo tratando de identificar la función de ese sonido en una posible modulación. Una vez determinada la nueva Tónica, cante la escala correspondiente para ubicar la función de cada nota. Repita la ejercitación hasta conseguir imaginar rápidamente la nueva Tónica y la función tonal de cada nota.

De un modo similar se puede utilizar el conocimiento de intervalos para la anotación de melodías modulantes.

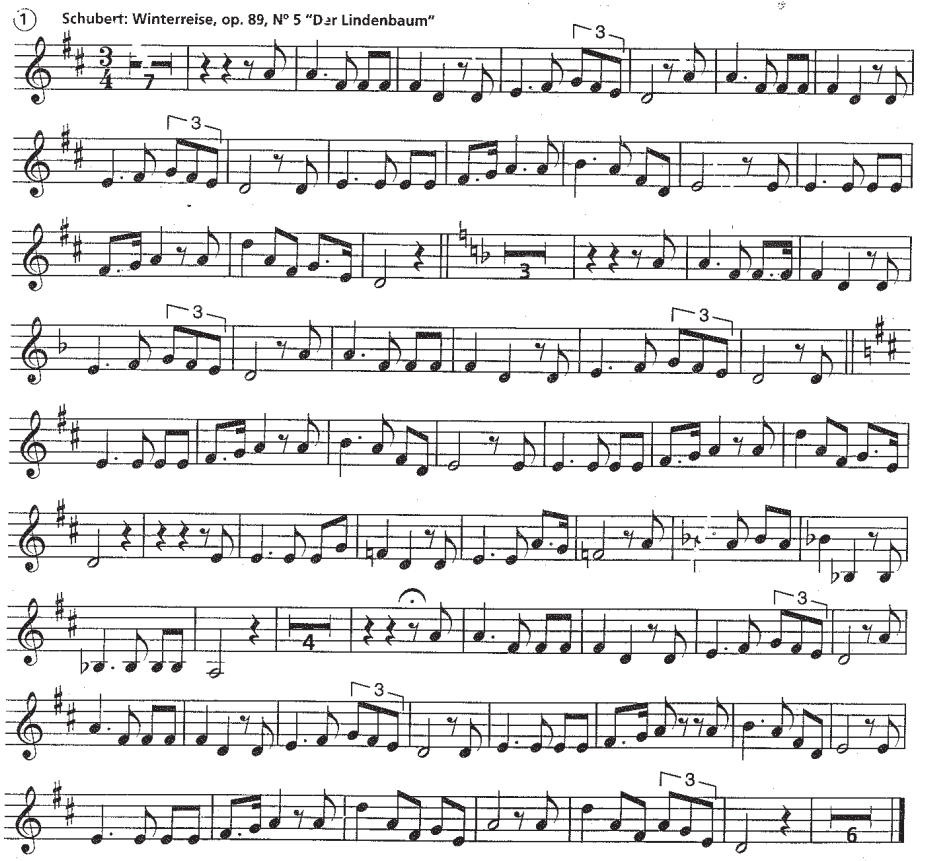
Un tipo de modulación definitiva, muy usada en música popular, consiste en el pasaje de una tonalidad menor a la misma tonalidad mayor, o viceversa.

Ejemplo: "Volver" (Tango, fragmento):

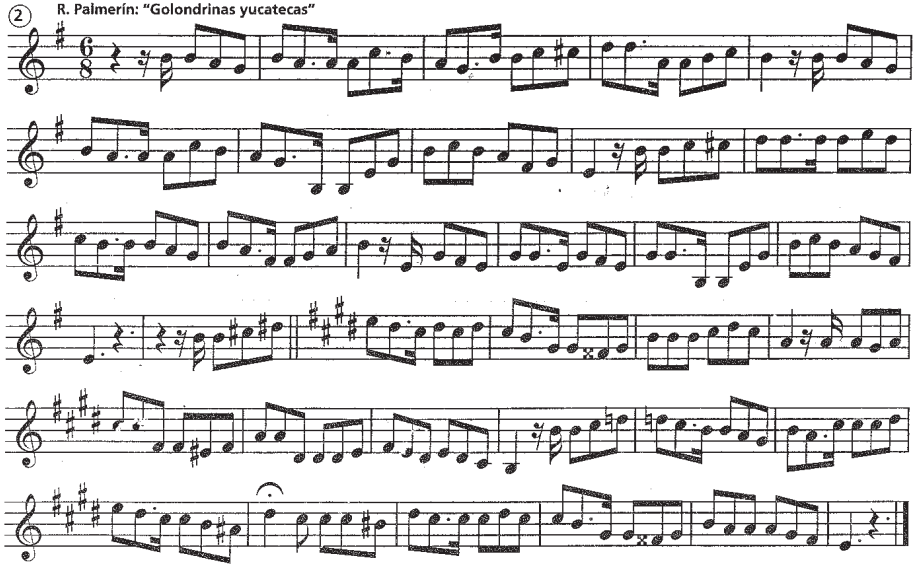


EJERCICIO A.139 - Lea las siguientes melodías, ubicando el plan armónico general. Al llegar a la modulación, trate de oír interiormente la nueva escala y apóyese en ella para continuar la lectura. En el caso de la canción de Schubert, consiga la partitura original y compare su armonización con la del autor.

① **Schubert: Winterreise, op. 89, N° 5 "Der Lindenbaum"**



② R. Palmerín: "Golondrinas yucatecas"

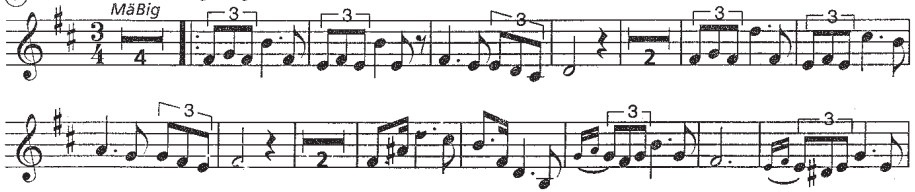


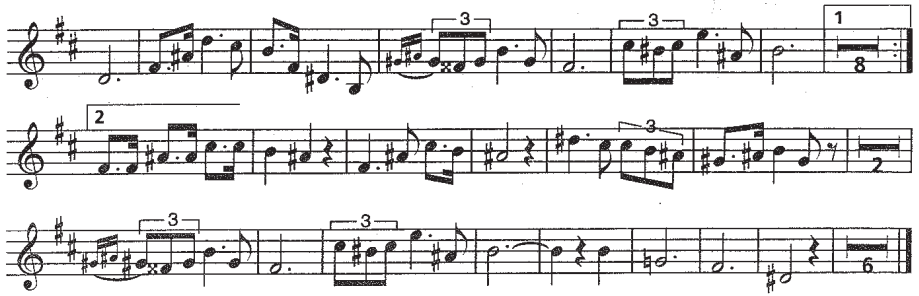
EJERCICIO A.140 - Escriba las siguientes canciones, determinando el plan armónico general y las modulaciones correspondientes:

Aurora
Himno Nacional Argentino
La Marsellesa
Caminito (Tango)
Cuesta abajo (Tango)
Mi Buenos Aires querido (Tango)
Muñeca brava (Tango)
Volver (Tango)
Milonga sentimental

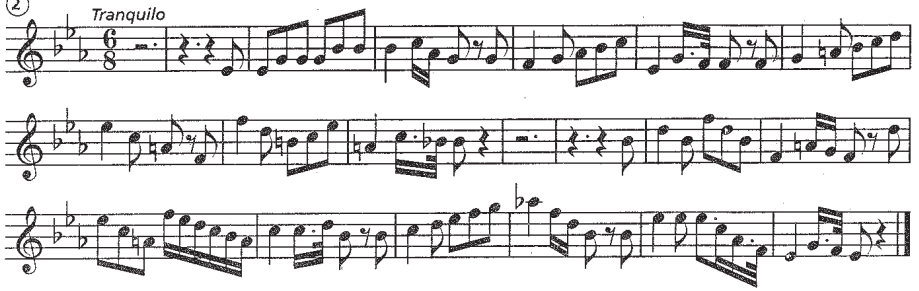
EJERCICIO A.141 - Lea las siguientes melodías ubicando el plan armónico general y las modulaciones momentáneas (desarrollos) o definitivas. Utilice sus conocimientos de intervalos en los casos necesarios. Trate de oír interiormente cada modulación y apoyarse en la nueva tonalidad para continuar la lectura. En el caso de las canciones de Schubert, Mozart y del Leuto, consiga las partituras originales y compare su armonización con la de los autores. Para las canciones N° 3 y N° 4 consulte el ítem "el enlace por Mediantes" al final de este capítulo.

① Schubert: Schwanengesang, N° 4 "Ständchen"

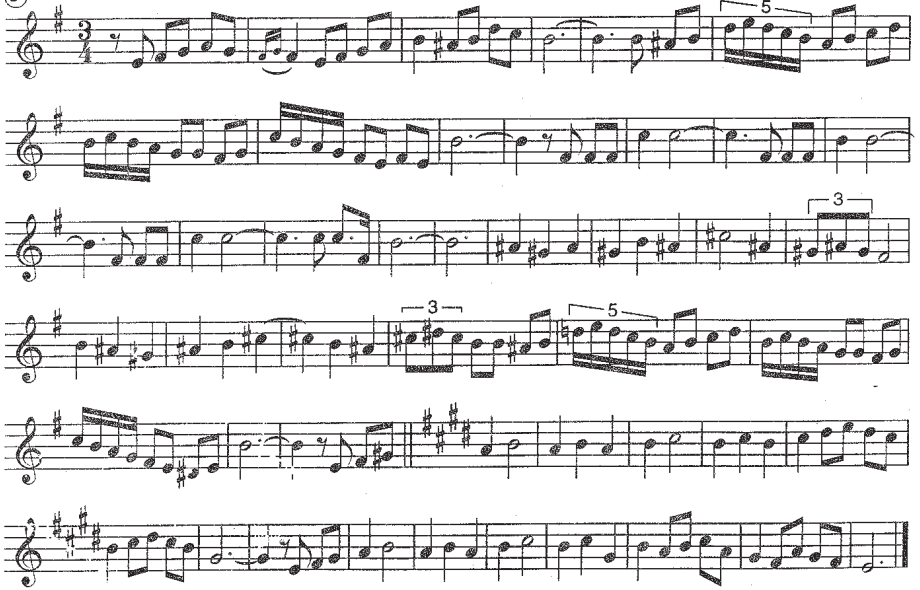




② Mozart: Lied "Das Traumbild", K 530

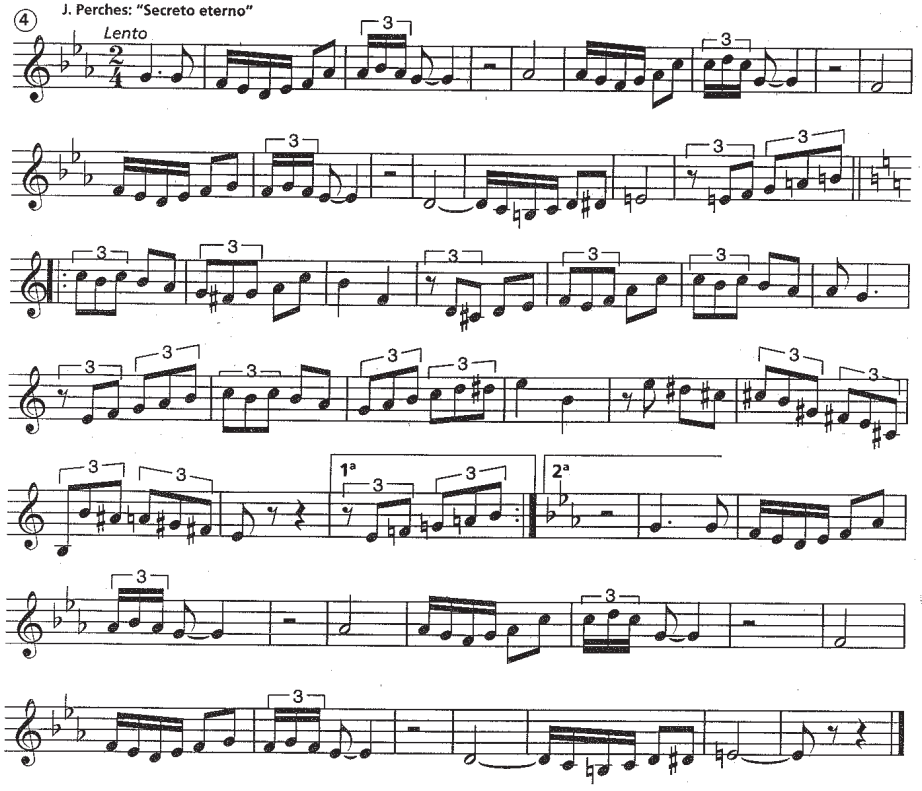


③ J. Padilla: "El Relicario"



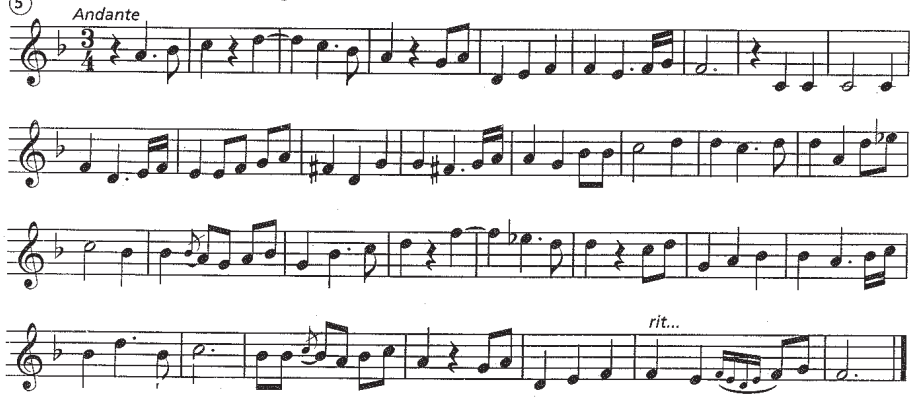
④ J. Perches: "Secreto eterno"

Lento



⑤ A. del Leuto: "Dimmi amor" (fragmento)

Andante



PRACTICA DE MODULACION

Como complemento de la lectura y anotación de obras que contienen modulaciones es interesante que se proponga componer sus propias melodías modulantes. Para ello, establezca un plan tonal fijando una tonalidad y planteándose la/s modulación/es.

Propóngase en primer lugar modular a alguna tonalidad contenida en la tonalidad original. Fije la tonalidad de partida desarrollando sobre ella algunas oraciones; luego module destinando algunas frases a reforzar la relación Dominante efectiva-nueva Tónica. Componga un trozo en la nueva tonalidad, destine un pasaje a volver a la tonalidad original y concluya con algunas frases que la reafirmen. (Puede complementar este trabajo observando los procedimientos modulatorios de los autores clásicos en los primeros movimientos de sonatas).

Luego propóngase modular a alguna tonalidad "lejana" mediante Dominantes efectivos acentuados. Hágalos oír primero dentro de la tonalidad; luego elija alguno de ellos y construya frases que se apoyen en él de manera de generar una zona de transición que ayude a que la resolución en un acorde extraño a la tonalidad no suene forzada. Idem para volver a la tonalidad original. (Puede complementar este trabajo analizando los procedimientos modulatorios de J. S. Bach en los recitativos de cantatas y oratorios).

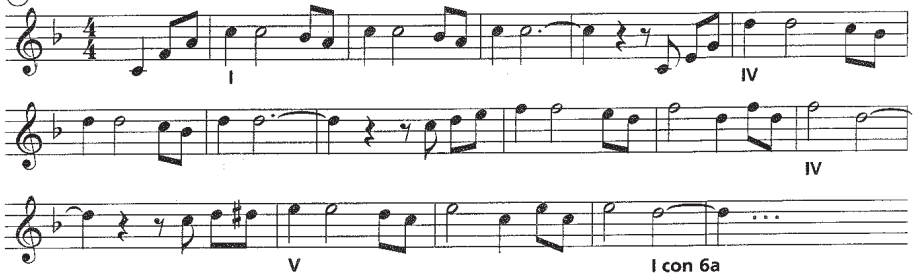
OTROS ACORDES Y ENLACES ARMONICOS

Las nociones armónicas expuestas hasta aquí constituyen la estructura básica de nuestro sistema tonal. Sobre esta base, cada época y estilo ha elaborado los "colores sonoros" que la caracterizan, agregando sonidos a los acordes o enlazando éstos de diferentes maneras. Citaremos algunos ejemplos:

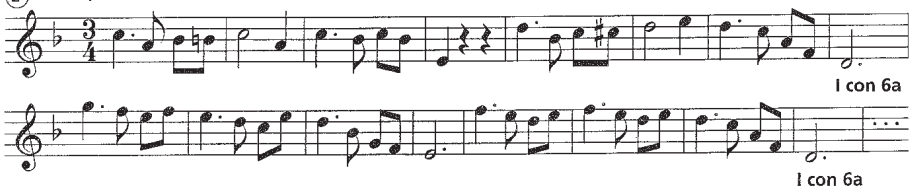
a) el agregado de la 6a a los acordes mayores

Es habitual en el género llamado "melódico" (los boleros, por ejemplo). La 6a del acorde suele aparecer en la melodía:

① "Sacrificio" (canción popular mexicana)



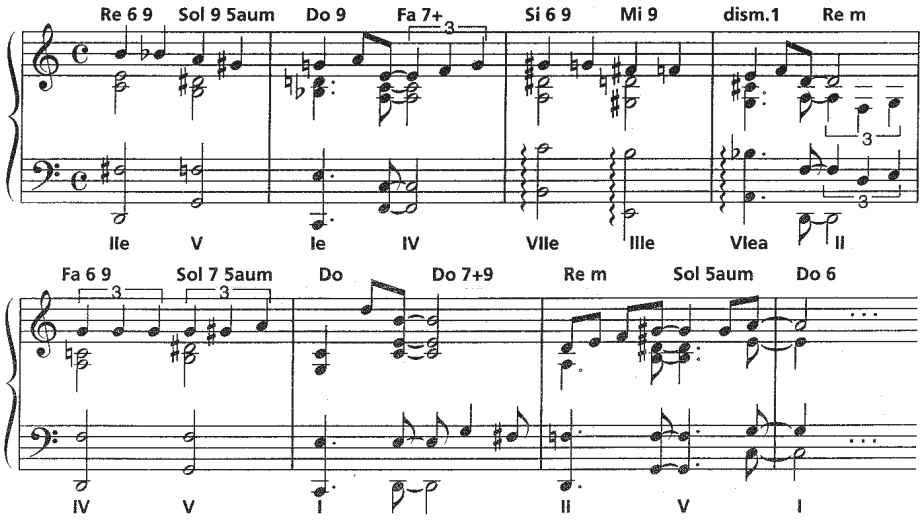
② A. Esparza Otero: "Intimo secreto"



b) el agregado de otros sonidos a los acordes

Los acordes mayores con 7a mayor, 9a, 11a, 13a, 5a aumentada y 5a disminuida y los acordes menores con 7a o 9a forman parte habitual del lenguaje del jazz y sus derivados. Aunque la sonoridad de los acordes cambia, éstos cumplen las mismas funciones armónicas.

Duke Ellington: "Prelude to a Kiss"



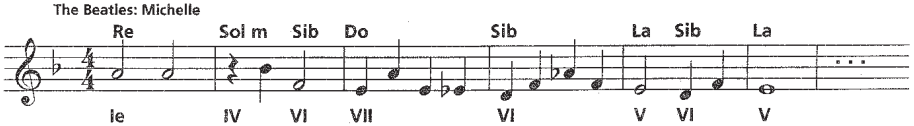
c) la modulación a la tonalidad ubicada un Semitono más arriba

Por medio de la ejecución sucesiva de las dos Tónicas, esta modulación es usada muy frecuentemente en música popular en las repeticiones de ciertos trozos, por ejemplo, estribillos de canciones.

d) los enlaces de acordes derivados de la armonía modal

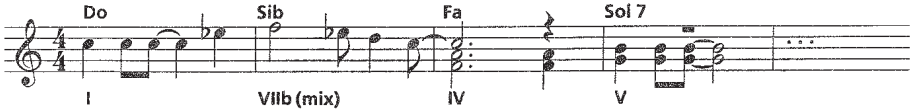
- enlaces derivados de la Cadencia Frigia:

The Beatles: Michelle



- el uso del VIIb en Modo Mayor (VII Mixolidio):

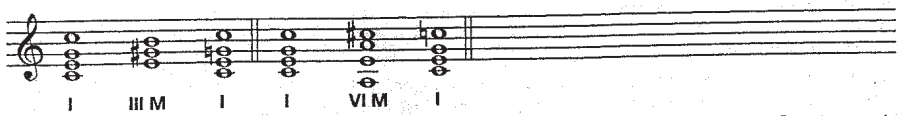
The Beatles: The night before



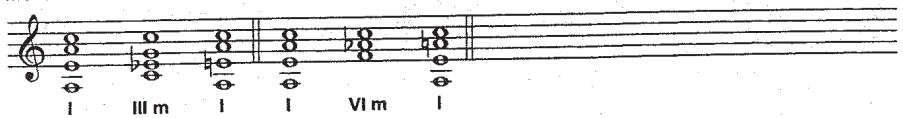
e) el enlace por Mediantes

Consiste en el enlace de bajos por Terceras, cayendo a un acorde que no pertenece a la tonalidad del primer acorde. Las Mediantes son de dos tipos:

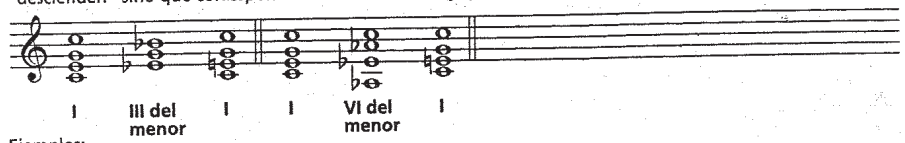
Tipo 1- el bajo de la Mediante pertenece a la tonalidad, pero el acorde está cambiado de Modo. Por ejemplo, con respecto a Do Mayor, hay dos acordes a distancia de 3a: el III grado (Mi Menor) y el VI (La Menor). El enlace por mediantes consiste en encadenar Do Mayor-Mi Mayor o Do Mayor-La Mayor, sin que estos acordes funcionen como Dominantes efectivas.



Con el mismo criterio, los enlaces por Mediantes de La menor, en este caso serían: La Menor-Do menor o La Menor-Fa Menor.

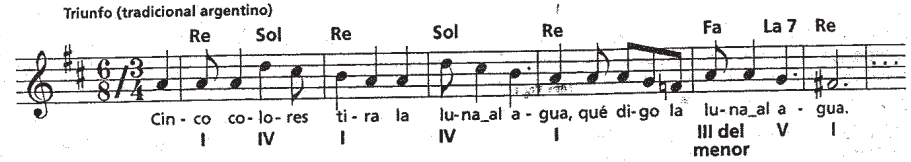


Tipo 2- el bajo de la Mediante pertenece a la tonalidad del mismo nombre pero del Modo contrario. Ejemplo: para Do Mayor se pueden usar como Mediantes los acordes III y VI de Do menor, enlazando Do Mayor-Mib Mayor y Do Mayor-Lab Mayor. Estos acordes suelen llamarse III o VI "descendidos", aunque en realidad no "descienden" sino que corresponden al Modo Menor (y quizá deberían llamarse III y VI del Menor).

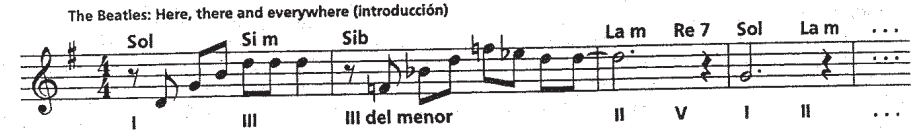


Ejemplos:

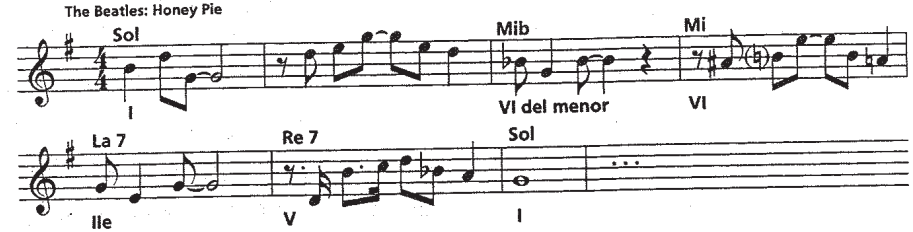
Triunfo (tradicional argentino)



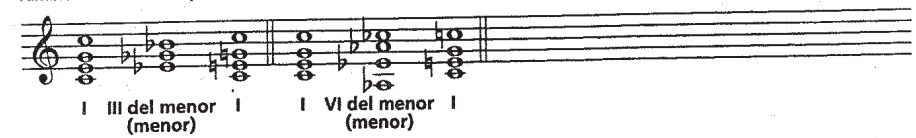
The Beatles: Here, there and everywhere (introducción)



The Beatles: Honey Pie

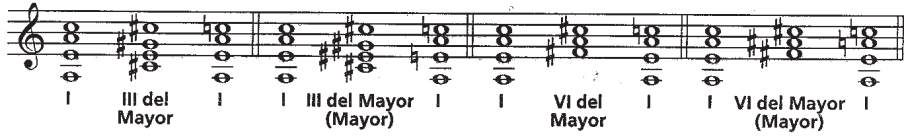


También estos acordes pueden usarse cambiados de Modo, enlazando Do Mayor-Mib Menor o Do Mayor-Lab Menor.

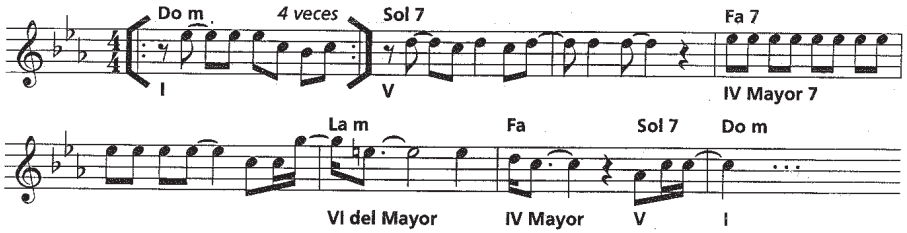


Véanse como ejemplo de este tipo de Mediante los enlaces que aparecen en el ejercicio A.141, N° 3 (compases 26-27: Si Mayor-Re Mayor) y N° 4 (compases 31-32: Mi Mayor-Do Mayor en la primera casilla y Mi Mayor-Do Menor en la segunda).

Con el mismo criterio, los enlaces por Mediantes de La Menor serían el III y el VI de La Mayor, o los mismos acordes cambiados de Modo: La Menor-Do# Menor (o Do# Mayor) y La Menor-Fa# Menor (o Fa# Mayor). Llamaremos a estos acordes III y VI del Mayor.



The Beatles: Come together



Los enlaces por Mediantes pueden usarse como "color" armónico en medio de un proceso tonal común, o como acorde que da paso a una modulación, ya sea porque conduce a una nueva Tónica o porque es la Tónica de la nueva tonalidad. Es conveniente que practique el enlace por Mediantes a partir de cualquier acorde mayor y menor.

El conocimiento de la estructura armónica nos ha ayudado a emprender con mayor cantidad de herramientas la lectura y la escritura musical, pero resultaría imposible en el ámbito de este libro abarcar todas las tendencias musicales para analizar sus respectivas armonías. Si usted se dedica a algún estilo de música en particular, estudie cuidadosamente los acordes y enlaces que se usan habitualmente en ese tipo de música, analizando un número suficiente de obras, con el mismo método que se utilizó hasta ahora: oír los puntos de apoyo importantes, determinar el plan tonal, estudiar los enlaces de acordes y su relación con la línea melódica, observar los sonidos que constituyen los acordes, la aparición de alteraciones con función armónica, etc. Este análisis lo proveerá de datos utilísimos para la lectura y escritura de la música con que usted trabaja.

ANTES DE PASAR AL PROXIMO TEMA TERMINE DE ESTUDIAR EL TEMA "18" DE "MELODIA" Y SIGA CON LOS TEMAS "18/19" DE "RITMO" E "INTERVALOS".

ESTUDIAR SIMULTANEAMENTE CON EL TEMA "19" DE "MELODIA" Y TERMINAR LOS TEMAS "18/19" DE "RITMO" E "INTERVALOS".

Tema 19

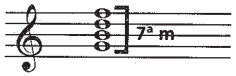
CANTO A VARIAS VOCES

La lectura de obras a varias voces es un excelente ejercicio auditivo que complementa y perfecciona la lectura melódica. En estas obras, cada parte melódica adquiere sentido cuando es cantada en el contexto armónico de la obra. Este tipo de lectura obliga a ejercitar no sólo el oído armónico, o sea la sensación auditiva de formar parte de sucesiones de acordes, sino también la visión "vertical" de la partitura: la visión horizontal reconoce frases completas, y, simultáneamente, la visión vertical permite, de una ojeada, reconocer el acorde al cual pertenece la nota que se debe cantar y el encadenamiento armónico en el que se inserta ese acorde.

Antes de comenzar la lectura a varias voces, es conveniente ejercitar el reconocimiento auditivo de los intervalos armónicos que aún no se han trabajado: 2a mayor y menor, 7a mayor y menor y 4a aumentada (o 5a disminuida).

INTERVALO DE SEPTIMA MENOR

Este intervalo aparece en los acordes Dominantes con 7a:

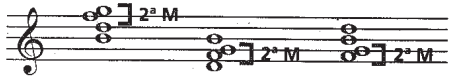


EJERCICIO A.142 - Pida a un compañero que cante sonidos al azar; cante usted la 7a menor ascendente oyendo el sonido simultáneo de ambas notas. Repita la ejercitación cantando la 7a menor descendente.

EJERCICIO A.143 - Complete con una 7a menor un acorde mayor cantado o tocado en un instrumento. Escuche el sonido de la 7a menor en el contexto del acorde.

INTERVALO DE SEGUNDA MAYOR (TONO)

Este intervalo armónico está presente en todas las inversiones del acorde de 7a:



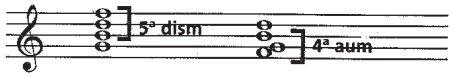
EJERCICIO A.144 - Pida a un compañero que cante diferentes sonidos; cante usted la 2a mayor ascendente y escuche el sonido simultáneo de ambas notas. Repita la ejercitación con la 2a mayor descendente.

EJERCICIO A.145 - Toque las tres inversiones del acorde de 7a anotadas más arriba mientras usted canta la 7a en cada caso. Escuche el sonido de la 2a mayor en el contexto de los acordes.

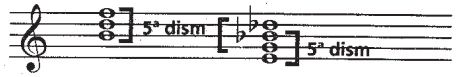
INTERVALOS DE CUARTA AUMENTADA O QUINTA DISMINUIDA

Este intervalo está presente:

a) en el acorde de 7a:



b) en los acordes disminuidos (acorde del VII grado de la tonalidad mayor, II grado de la tonalidad menor y efectivos acentuados):



EJERCICIO A.146 - Pida a un compañero que cante sonidos al azar; cante usted la 5a disminuida (o 4a aumentada) ascendente escuchando el sonido simultáneo de ambas notas. Repita la ejercitación con la 5a disminuida (o 4a aumentada) descendente.

EJERCICIO A.147 - Cante con sus compañeros:

a) el acorde mayor con 7a en todas sus inversiones, escuchando el sonido de la 4a aumentada o 5a disminuida en el contexto de los acordes;

b) el acorde disminuido de tres sonidos (VII de la tonalidad mayor o II de la tonalidad menor), ídem;

c) el acorde efectivo acentuado, escuchando el sonido de las dos quintas disminuidas en el contexto del acorde.

INTERVALOS DE SEGUNDA MENOR Y SEPTIMA MAYOR

Estos intervalos aparecen muy raramente en obras con armonía tradicional, generalmente como intervalos de paso. En cambio, es muy frecuente encontrarlos en obras contemporáneas o en arreglos vocales de jazz y otros géneros populares emparentados con él.

EJERCICIO A.148 - Pida a su compañero que cante sonidos al azar; cante usted la 2a menor (Semitono) ascendente. Escuche el sonido simultáneo de ambas notas. Repita la ejercitación con el Semitono descendente y la 7a mayor ascendente y descendente. Luego complete un acorde mayor cantando la 7a mayor de la fundamental. Escuche el sonido de la 7a en el contexto del acorde.

LAS TEXTURAS

Se denomina **textura** a la relación que se establece entre las diferentes partes vocales o instrumentales dentro de una obra. Las texturas básicas son las siguientes:

- Melodía Acompañada: una de las partes predomina sobre las otras, que funcionan como acompañamiento.

- Polifonía Vertical: Las partes tienen el mismo ritmo, originando sucesiones de acordes en las que es fácil reconocer la pertenencia de una nota al acorde correspondiente. La presencia ocasional de pequeños desvíos rítmicos en alguna voz no destruye, en general, la sensación de sucesión de acordes. Si además del mismo ritmo, las partes tienen el mismo movimiento melódico (como en el caso de las terceras paralelas) la textura se llama **Homofonía** .

- Polifonía Horizontal: Las partes tienen independencia rítmica y melódica. Los acordes se originan por la concurrencia de estas líneas melódicas aparentemente independientes. En este tipo de música no es tan sencillo percibir la estructura "vertical", pero es importante hacerlo, ya que ésta provee de datos rítmicos, armónicos y melódicos que facilitan la lectura.

Ciertas obras cambian de una textura a otra, por lo general en estrecha relación con la organización del fraseo.

> NOTA
> **Un estudio más detallado de las texturas se encontrará en mi libro *APRENDER A ESCUCHAR • Análisis Auditivo de la Música.***

En las obras que aparecen a continuación aparecen ejemplos de los dos tipos de Polifonía: Vertical (con fragmentos en Homofonía estricta) y Horizontal. Se recomienda trabajar exhaustivamente sobre cada obra hasta dominar la visión vertical de la partitura, percibir auditivamente el esquema armónico, reconocer la sensación de pertenencia al contexto armónico cantando la propia parte y comprender la función armónica de la nota que se está cantando dentro del acorde correspondiente. Se recomienda también ejercitar regularmente este tipo de lectura con otras partituras corales y/o entrar a un coro.

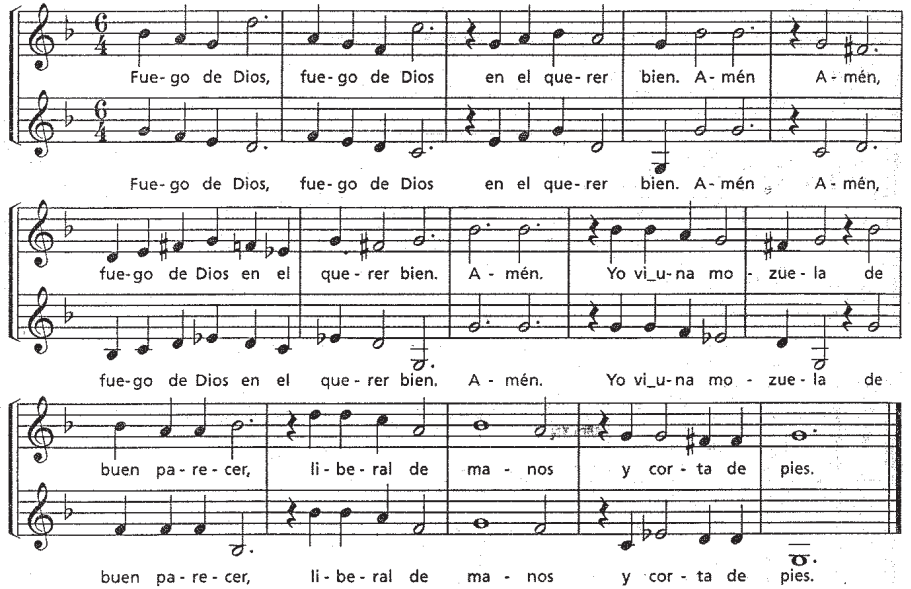
Las partituras aquí presentadas respetan la convención de escritura habitual para la música coral: Soprano (voz superior) en clave de Sol; Contralto (2a voz), ídem; Tenor (3a voz, en obras a cuatro voces, o 4a voz en obras a cinco) en clave de Sol a la octava; Bajo, en clave de Fa. La parte de Tenor suena, entonces, una octava más abajo que la nota escrita; si esta parte es cantada por un tenor sonará naturalmente en el registro correcto; si es cantada por una voz femenina deberá leerse una octava más abajo.

Si bien no es fácil contar, en el grupo de estudios, con una persona adecuada para cada parte, es conveniente respetar la relación de altura entre las partes para evitar las inversiones de los acordes. Ubique cada obra a la altura adecuada para las voces de que se dispone.

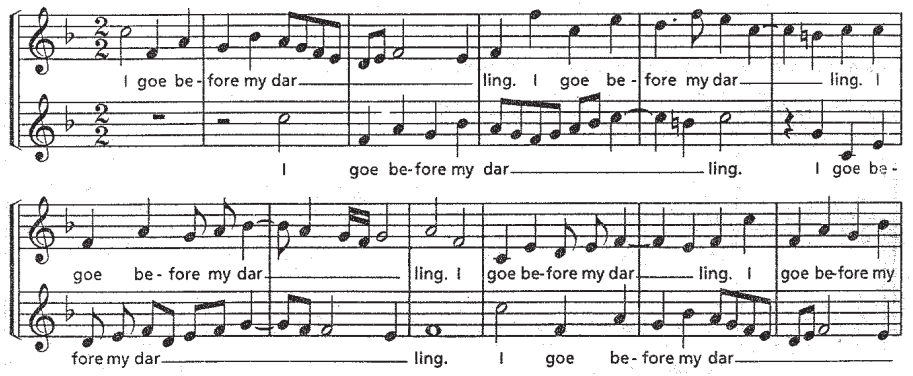
EJERCICIO A.149 - Lea con sus compañeros las siguientes obras corales. Determine la textura de cada una, distinguiendo dentro de la Polifonía Vertical los trozos en Homofonía, es decir, los fragmentos en que las voces se mueven en paralelo. En las obras en las que predomina la Polifonía Horizontal observe si las voces se imitan entre sí. Si hay cambios de textura, observe en qué momentos del fraseo aparecen. Analice la armonía de cada obra y trate de oír su parte en relación con el esquema armónico.

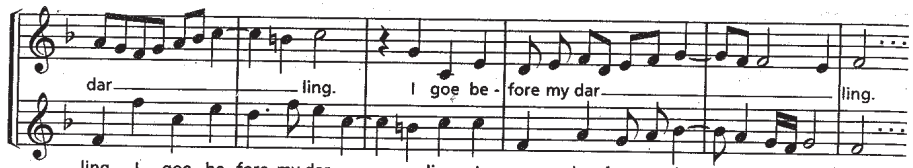
A DOS VOCES

1- Fuego de Dios (Anónimo español). Música Barroca Española


Fue- go de Dios, fue- go de Dios en el que- rer bien. A- mén A- mén,
Fue- go de Dios, fue- go de Dios en el que- rer bien. A- mén A- mén,
fue-go de Dios en el que - rer bien. A - mén. Yo vi_u-na mo - zue - la de
fue-go de Dios en el que - rer bien. A - mén. Yo vi_u-na mo - zue - la de
buen pa - re - cer, li - be - ral de ma - nos y cor - ta de pies.
buen pa - re - cer, li - be - ral de ma - nos y cor - ta de pies.

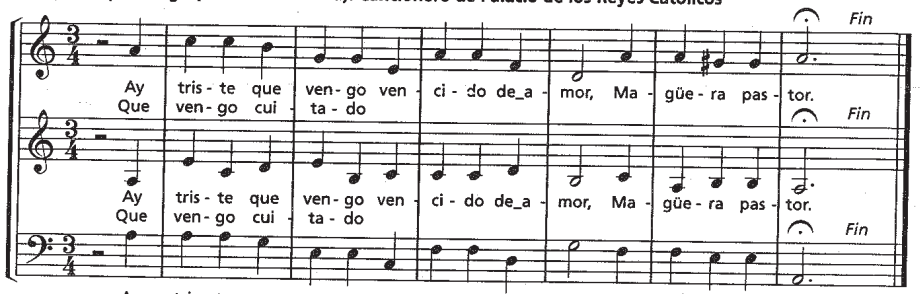
2- I goe before my darling (Thomas Morley), Fragmento

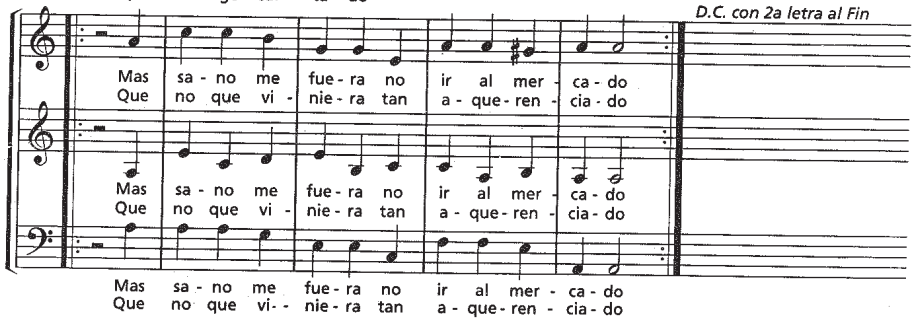

I goe be - fore my dar ling. I goe be - fore my dar ling. I
I goe be-fore my dar ling. I goe be -
goe be - fore my dar ling. I goe be-fore my dar ling. I goe be-fore my
fore my dar ling. I goe be- fore my dar



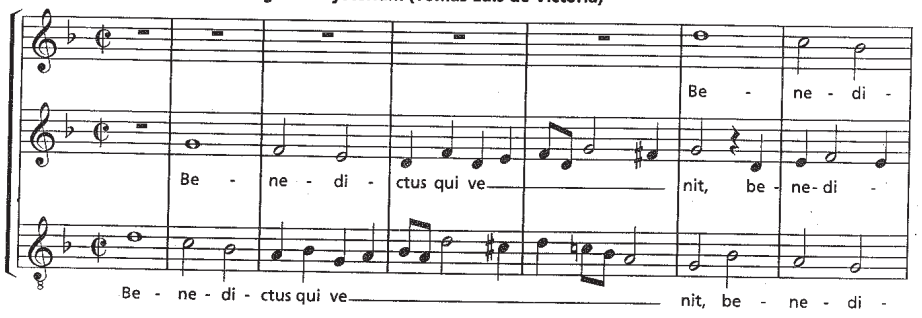
A TRES VOCES

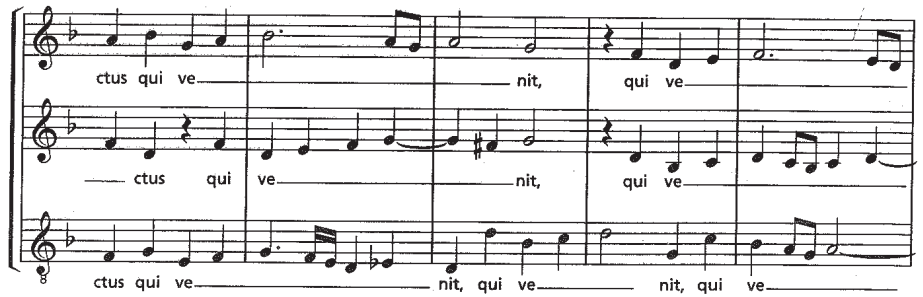
3- Ay triste que vengo (Juan de la Encina). Cancionero de Palacio de los Reyes Católicos

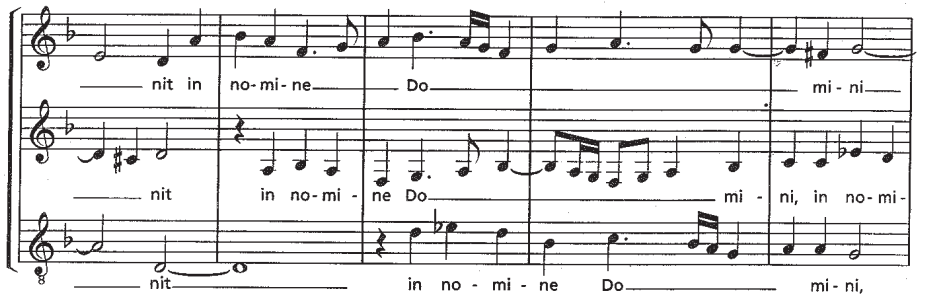

Fin
Ay tris-te que ven-go ven-ci-do de_a-mor, Ma-güe-ra pas-tor.
Que ven-go cui-ta-do
Fin
Ay tris-te que ven-go ven-ci-do de_a-mor, Ma-güe-ra pas-tor.
Que ven-go cui-ta-do
Fin
Ay tris-te que ven-go ven-ci-do de_a-mor, Ma-güe-ra pas-tor.
Que ven-go cui-ta-do

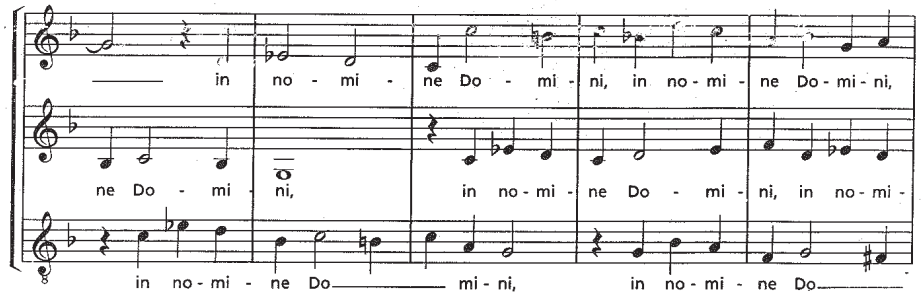

D.C. con 2a letra al Fin
Mas sa-no me fue-ra no ir al mer-ca-do
Que no que vi-nie-ra tan a-que-ren-cia-do
Mas sa-no me fue-ra no ir al mer-ca-do
Que no que vi-nie-ra tan a-que-ren-cia-do
Mas sa-no me fue-ra no ir al mer-ca-do
Que no que vi-nie-ra tan a-que-ren-cia-do

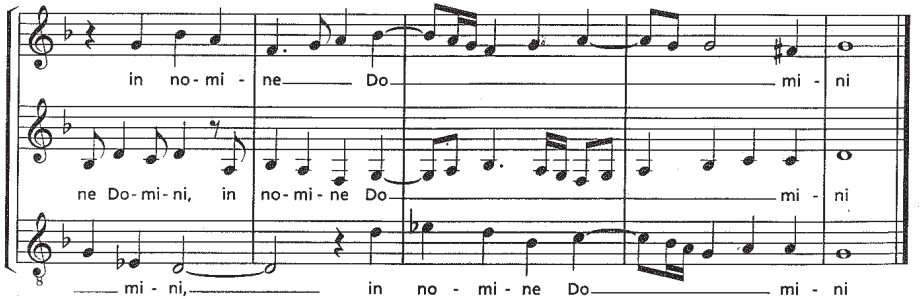
4- Benedictus, de la Misa O Magnum Mysterium (Tomás Luis de Victoria)



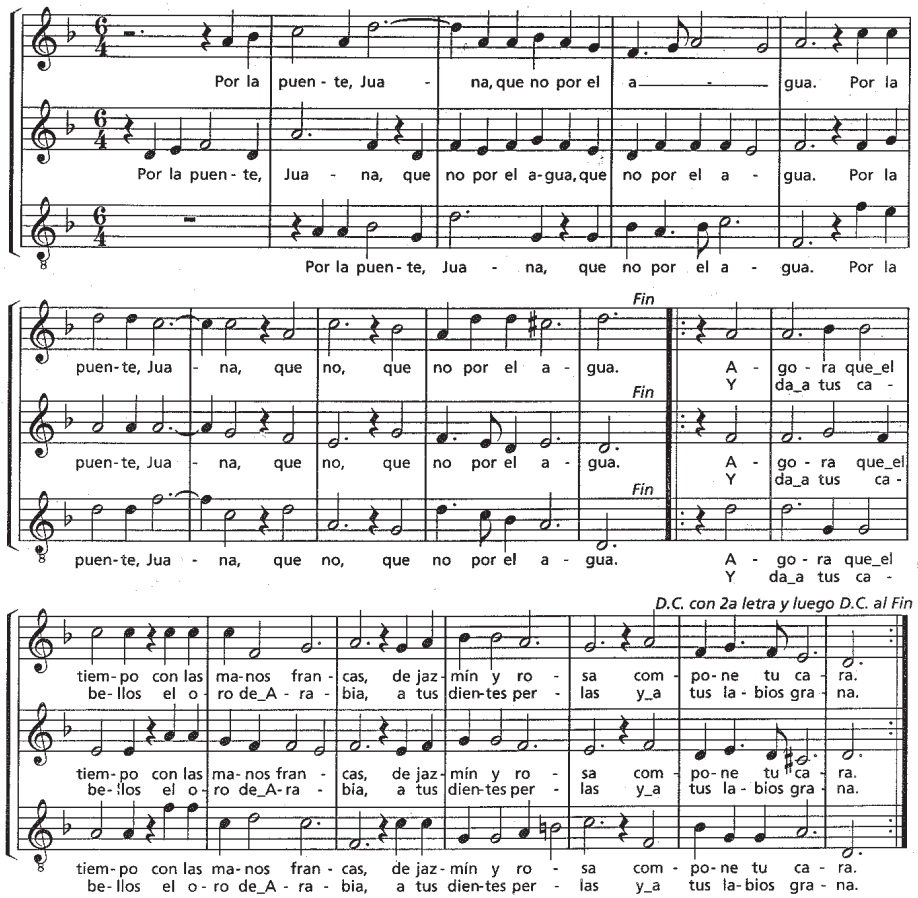








5- Por la puente, Juana (Anónimo español). Cancionero de Turín

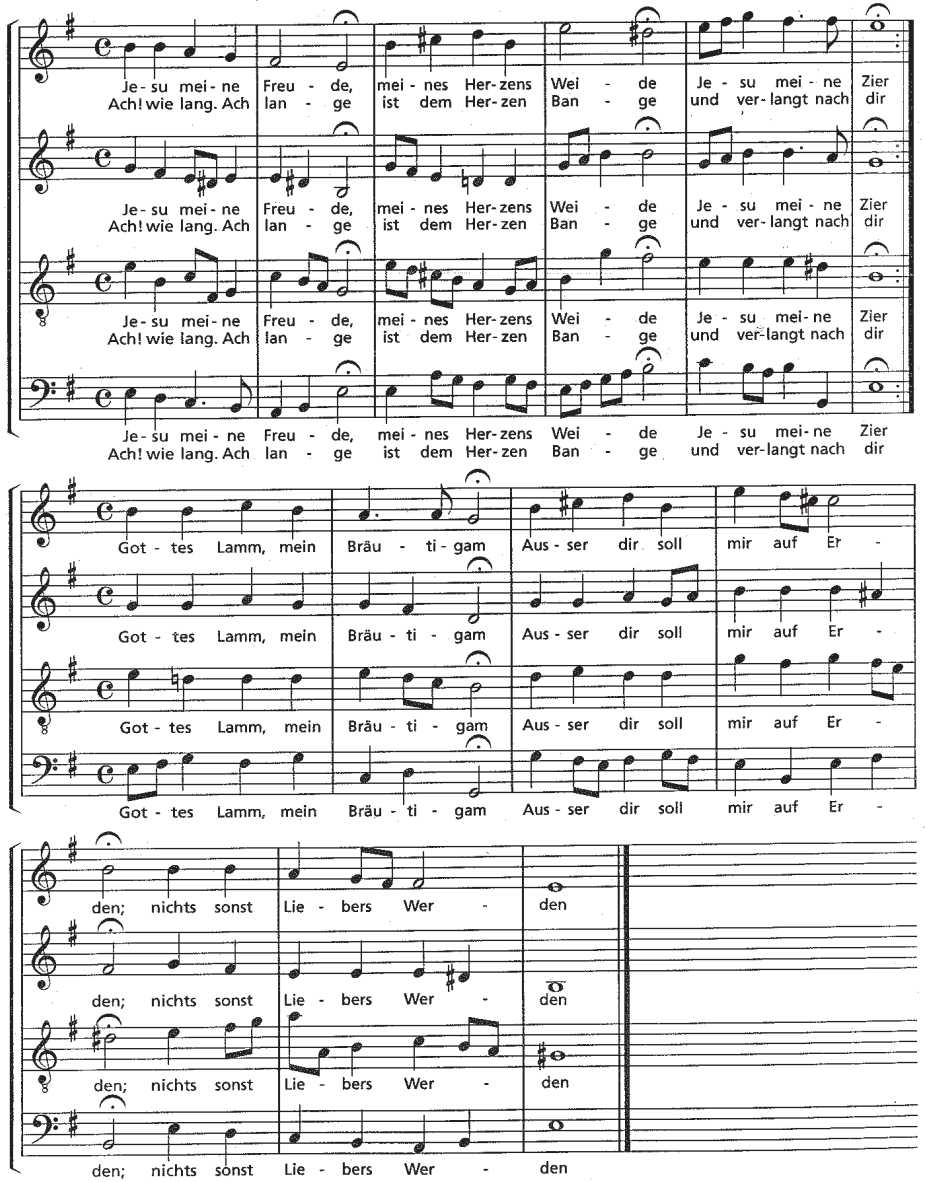

Por la puen - te, Jua - na, que no por el a - gua. Por la
Por la puen - te, Jua - na, que no por el a - gua, que no por el a - gua. Por la
Por la puen - te, Jua - na, que no por el a - gua. Por la
Fin
puen - te, Jua - na, que no, que no por el a - gua.
A - go - ra que_el
Y da_a tus ca -
D.C. con 2a letra y luego D.C. al Fin
tiem - po con las ma - nos fran - cas, de jaz - mín y ro - sa com - po - ne tu ca - ra.
be - llos el o - ro de_A - ra - bia, a tus dien - tes per - las y_a tus la - bios gra - na.

2ª letra:

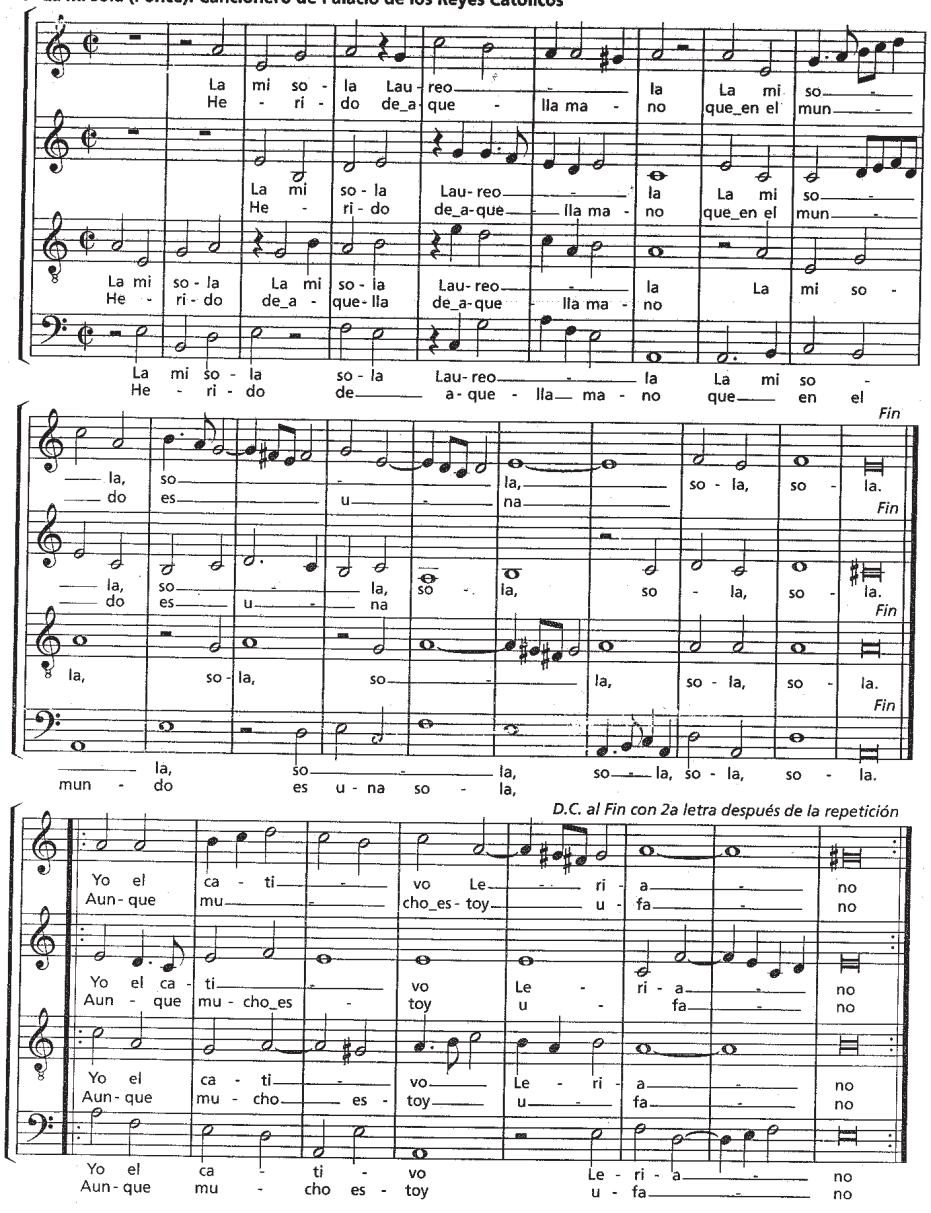
No dejes que el tiempo
con su mano helada
marchite las flores
torne el oro en plata.
Vas por agua agora
desnuda y descalza
sin ver que los tiempos
pasan como el agua.
Por la puente ...

A CUATRO VOCES

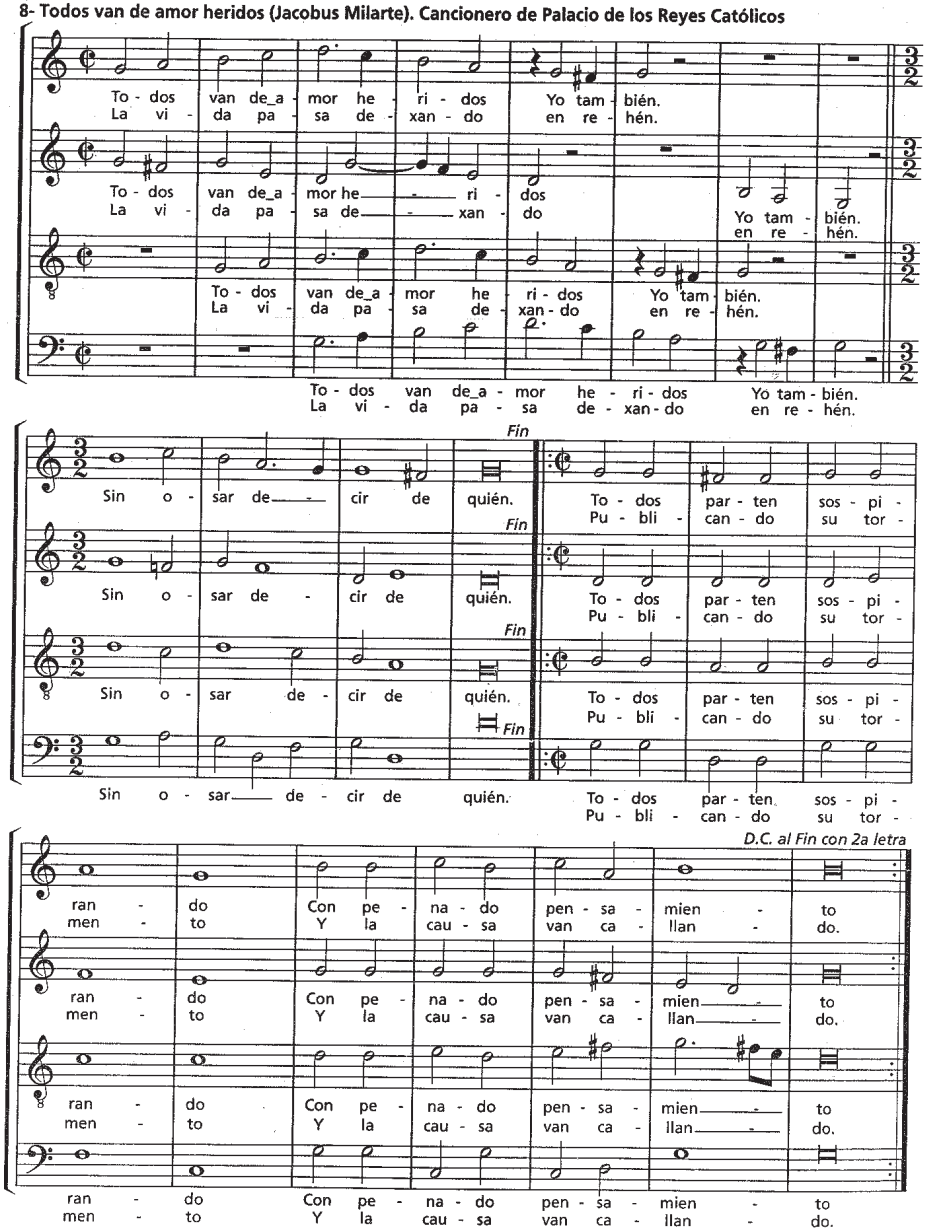
6- Coral "Jesu meine Freude" (J. S. Bach)


Je - su mei - ne Freu - de, mei - nes Her - zens Wei - de Je - su mei - ne Zier
Ach! wie lang. Ach lan - ge ist dem Her - zen Ban - ge und ver - langt nach dir
Got - tes Lamm, mein Bräu - ti - gam Aus - ser dir soll mir auf Er -
den; nichts sonst Lie - bers Wer - den

7- La mi sola (Ponce). Cancionero de Palacio de los Reyes Católicos

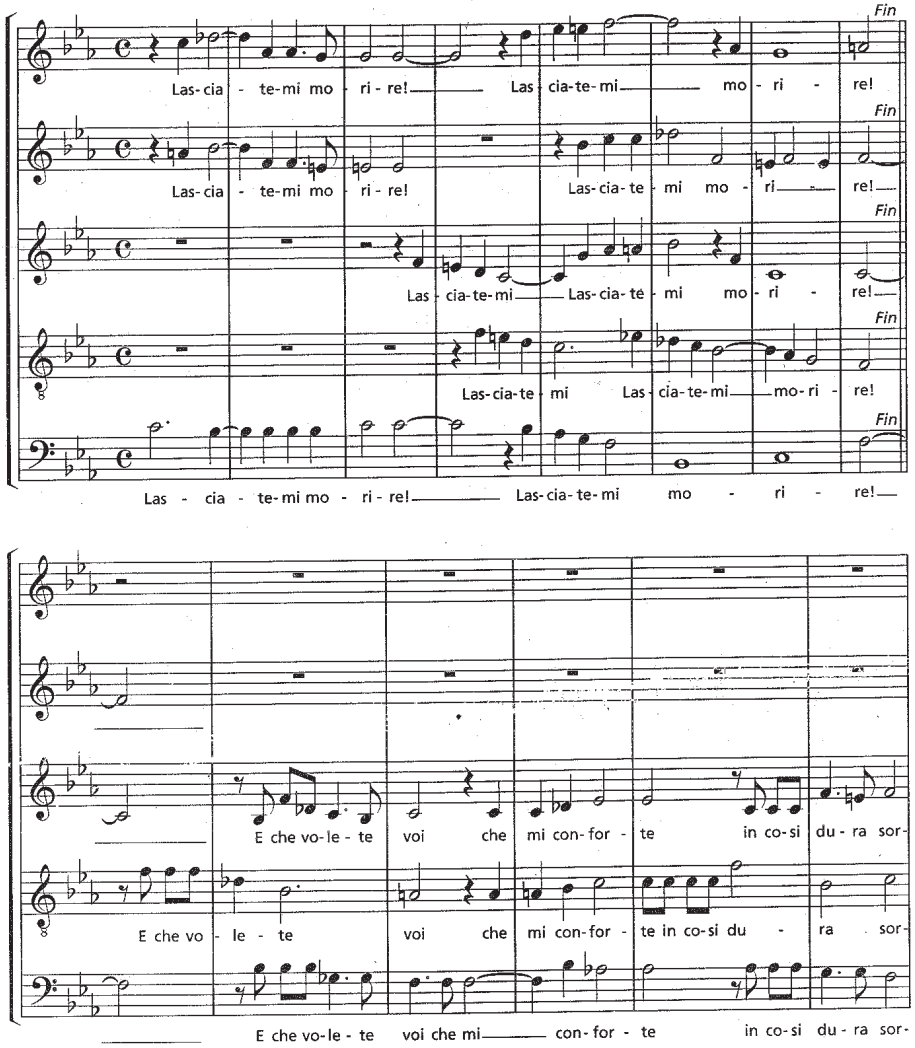

La mi so - la Lau - reo la La mi so
He - ri - do de_a - que - lla ma - no que_en el mun
La mi so - la Lau - reo la La mi so
He - ri - do de_a - que - lla ma - no que_en el mun
La mi so - la La mi so - la Lau - reo la La mi so -
He - ri - do de_a - que - lla de_a - que lla ma - no
La mi so - la so - la Lau - reo la La mi so -
He - ri - do de a - que - lla ma - no que en el
Fin
la, so la, so - la, so - la.
do es u na
Fin
la, so la, so - la, so - la.
do es u na
Fin
la, so - la, so la, so - la, so - la.
Fin
la, so la, so - la, so - la.
mun - do es u - na so - la,
D.C. al Fin con 2a letra después de la repetición
Yo el ca - ti vo Le ri - a no
Aun - que mu cho_es - toy u - fa no
Yo el ca - ti vo Le - ri - a no
Aun - que mu - cho_es toy u - fa no
Yo el ca - ti vo Le - ri - a no
Aun - que mu - cho es - toy u - fa no
Yo el ca - ti - vo Le - ri - a no
Aun - que mu - cho es - toy u - fa no

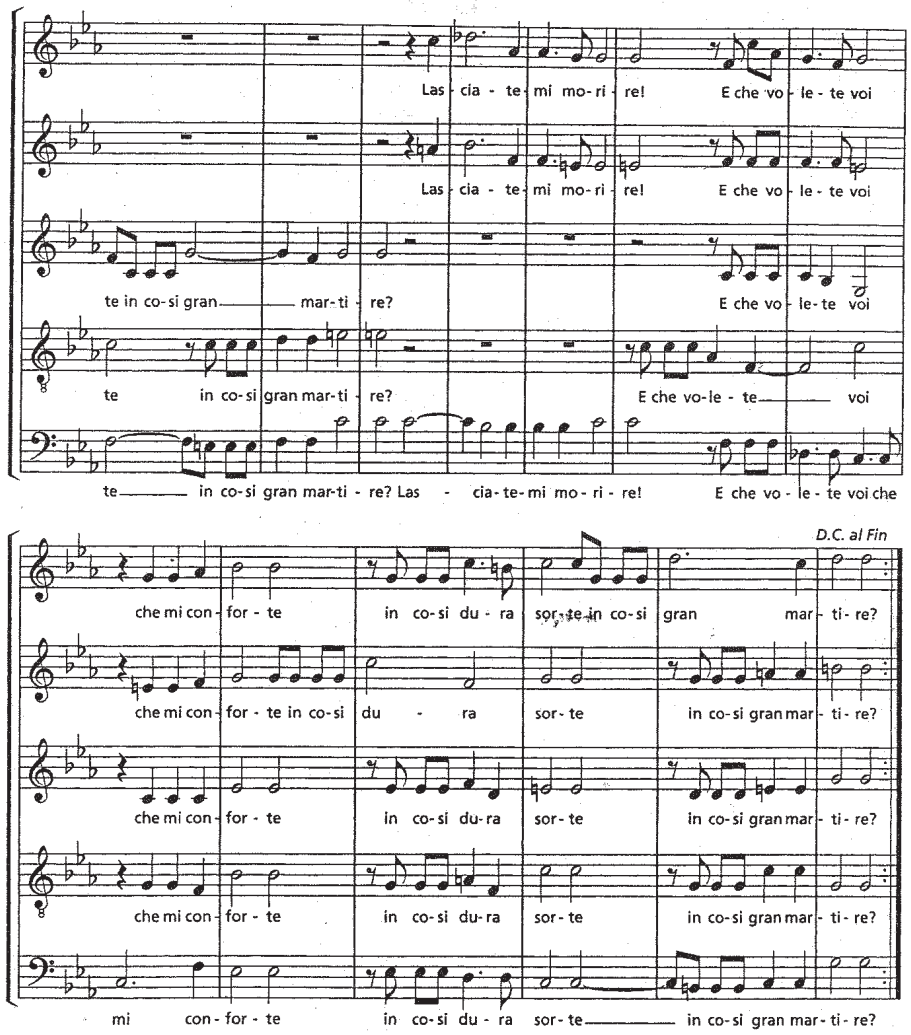
8- Todos van de amor heridos (Jacobus Milarte). Cancionero de Palacio de los Reyes Católicos


To - dos van de_a - mor he - ri - dos Yo tam - bién.
La vi - da pa - sa de - xan - do en re - hén.
To - dos van de_a - mor he ri - dos
La vi - da pa - sa de xan - do
Yo tam - bién.
en re - hén.
To - dos van de_a mor he ri - dos Yo tam - bién.
La vi - da pa sa de - xan - do en re - hén.
Fin
Sin o - sar de cir de quién.
Fin
Sin o - sar de - cir de quién.
Fin
Sin o - sar de - cir de quién.
Fin
Sin o - sar de - cir de quién.
To - dos par - ten sos - pi -
Pu - bli - can - do su tor -
To - dos par - ten sos - pi -
Pu - bli - can - do su tor -
To - dos par - ten sos - pi -
Pu - bli - can - do su tor -
To - dos par - ten sos - pi -
Pu - bli - can - do su tor -
D.C. al Fin con 2a letra
ran - do Con pe - na - do pen - sa - mien - to
men - to Y la cau - sa van ca - llan - do.
ran - do Con pe - na - do pen - sa - mien to
men - to Y la cau - sa van ca - llan do.
ran - do Con pe - na - do pen - sa - mien to
men - to Y la cau - sa van ca - llan do.
ran - do Con pe - na - do pen - sa - mien - to
men - to Y la cau - sa van ca - llan - do.

A CINCO VOCES

9- Lasciatemi morire (Claudio Monteverdi)


Fin
Las - cia - te - mi mo - ri - re! Las - cia - te - mi mo - ri - re!
Las - cia - te - mi mo - ri - re! Las - cia - te - mi mo - ri - re!
Las - cia - te - mi Las - cia - te - mi mo - ri - re!
Las - cia - te - mi mo - ri - re! Las - cia - te - mi mo - ri - re!
E che vo - le - te voi che mi con - for - te in co - si du - ra sor -
E che vo - le - te voi che mi con - for - te in co - si du - ra sor -
E che vo - le - te voi che mi con - for - te in co - si du - ra sor -


Las - cia - te - mi mo - ri - re! E che vo - le - te voi
Las - cia - te - mi mo - ri - re! E che vo - le - te voi
te in co - si gran mar - ti - re? E che vo - le - te voi
te in co - si gran mar - ti - re? E che vo - le - te voi
te in co - si gran mar - ti - re? Las - cia - te - mi mo - ri - re! E che vo - le - te voi che
D.C. al Fin
che mi con - for - te in co - si du - ra sor - te in co - si gran mar - ti - re?
che mi con - for - te in co - si du - ra sor - te in co - si gran mar - ti - re?
che mi con - for - te in co - si du - ra sor - te in co - si gran mar - ti - re?
che mi con - for - te in co - si du - ra sor - te in co - si gran mar - ti - re?
mi con - for - te in co - si du - ra sor - te in co - si gran mar - ti - re?

NOTA FINAL

Hasta aquí se ha trabajado sobre sensaciones armónicas útiles para la educación auditiva, la lectura y la escritura; a partir de este momento, usted puede comenzar sus estudios formales de Armonía, los cuales le proporcionarán el conocimiento de nuevos acordes y mayor soltura en el manejo de los enlaces de acordes y la conducción de voces o partes armónicas. Le deseo éxito en sus estudios y en su actividad musical. Hasta siempre.

INDICE

PRESENTACION

Fundamentos del método 11
Nota para maestros 14
Modelo de fichero 17
Cómo utilizar este libro 18

RITMO

Tema 1
Pulso, acento y compás 7
Gestos de dirección 8
Subdivisión binaria y ternaria 8
Indicación de compases escrita 9
Anacrusa 10
Otras estructuras rítmicas 10
Figuras rítmicas 11
Nombre de los compases 11
Tema 2
Negra 13
Célula rítmica 13
Silencio sobre el acento 15
Lectura de anacrusas 15
Tema 3
Blanca 17
Puntillo y ligadura 18
Tema 4
Corcheas 21
Barra de repetición 23
Tema 5
Corchea, silencio de corchea 25
Negra con puntillo 26
Tabla de células 28
Tema 6
Compases compuestos 29
Tema 7
Silencios en compás compuesto 33
Tema 8/9
Síncopa en compás simple 37
Síncopa en 4/4 39
Síncopa en 3/4 40
Tema 10
Síncopa en compás compuesto 43
Fraseo "cruzado" folklórico 44
Chacarera trunca 45
Síncopa en 12/8 48
Tema 11
Semicorchea en compás simple 51
Silencio de semicorchea 57
Tema 12
Semicorchea en compás compuesto 63
Silencio de semicorchea en compás compuesto 66
Tema 13
Síncopa de semicorchea en compás simple 69
Zamba. Síncopa de semicorchea en 3/4 73
Síncopa de semicorchea en compás compuesto 78
Tema 14
Fusa y semifusa 83
Fusa y semifusa en compás compuesto 85
Tema 15
Tresillos 87
Dosillos 92
Otros valores irregulares 94
Adornos 96
Tema 16
Indicaciones de velocidad 99
Irregularidades de duración 100
Irregularidades de velocidad 103
Articulaciones 105
Dinámicas 107
Tema 17
Blanca como unidad de tiempo 109
Blanca con puntillo como unidad de tiempo 112
Corchea como unidad de tiempo 114
Tema 18/19
Compás de 5 tiempos 117
Compases por adición 120
Ritmos sin compás 122
Sucesión de compases diferentes 123

MELODIA

Tema 2
Relación agudo-grave 5
Movimiento de la melodía 6
Tema 3
Centro tonal 7
Tema 4
Modo mayor 9
Escala mayor 10
Melodías en escala mayor 11
Tema 5/6
1° 3° y 5° sonidos de la escala 13
Altura del Do central 17
Clave de Fa en 4ª línea 18
Tema 7
6° sonido de la escala 21
Tema 8
2° sonido de la escala 25
Pentatónica mayor 27
Tema 9
Pentatónica menor 31
Tema 10
4° sonido de la escala 37
Tema 11
7° sonido de la escala 43
Tema 12/13
Modos dórico, frigio, lidio y mixolidio 49
Modo eólico 53
Escala menor 55
Tema 14
Tonalidades 67
Orden de sostenidos y bemoles 68
Escalas enarmónicas 69
Reglas para alteraciones 70
Alteraciones de escalas menores 71
Tema 15
Fa mayor 73
Armonía de Fa Mayor 80
Re menor 84
Armonía de Re menor 90
Pasaje de FaM a Rem 91
Pasaje de Rem a FaM 93
Tema 16
Sol Mayor 97
Armonía de Sol Mayor 99
Mi menor 100
Armonía de Mi menor 102
Pasaje de SolM a Mim y viceversa 104
Tema 17
Lectura de melodías con texto 107
Tema 18
Lectura en otras tonalidades 111
Tema 19
Claves de Do 123

INTERVALOS

Tema 7
Nombre de los intervalos 5
Tercera menor 6
Tema 8
Tercera mayor 9
Tema 9
Cuarta justa 13
Tema 10
Quinta justa 17
Tema 11
Tono 21
Semitono 23
Tema 12
Sexta menor 29
Tema 13
Sexta mayor 35
Tema 14
Séptima menor 37
Tema 15
Séptima mayor 41
Tema 16
Tritono 45
Tema 17
Octava 49
Intervalos mayores que la octava 50
Intervalos aumentados y disminuidos 51
Tema 18/19
Transporte 55
Instrumentos transpositores 56
Instrumentos en Sib 58
Instrumentos en La 59
Instrumentos en Mib 60
Instrumentos en Fa 61
Cornos y trompetas 62
Partituras de orquesta 63

ARMONIA

Tema 9
Tónica y Dominante en mayor 5
Los armónicos 6
El acorde 8
Notas ajenas a los acordes 9
Afinación temperada 10
Tema 10
Acorde subdominante 11
Acorde dominante con 7ª 14
Tema 11/12
Acordes reemplazantes II, III y VI 19
Cadena de dominantes 20
Acorde IV menor 24
Tema 13
Tónica y Dominante en menor 27
Subdominante 30
Tema 14
Pasaje de mayor a relativa menor 35
Pasaje de menor a relativa mayor 38
Tema 15
Intervalos armónicos de 3ª 45
Canto en terceras paralelas 46
Intervalo armónico de 4ª 49
Intervalo armónico de 5ª y 6ª 50
Arreglos a dos voces 51
Dictado a dos voces 54
Tema 16/17
I efectivo en mayor 57
I efectivo en menor 60
II efectivo en mayor 62
II efectivo en menor 64
IV efectivo en menor 67
VI efectivo en mayor 67
VII efectivo en mayor 70
Acordes disminuidos (efectivos acentuados) 73
Tema 18
Modulación 77
Otros acordes y enlaces armónicos 83
Tema 19
Intervalos armónicos de 7ªm, 2ªM y tritono 87
Intervalos armónicos de 2ªm y 7ªM 88
Texturas 88
Canto a 2 voces 89
Canto a 3 voces 90
Canto a 4 voces 93
Canto a 5 voces 96